

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras  
Departamento de Estudos Anglísticos



*Like branches in a river:*

Viagens Estrada afora e Cidade adentro no Cinema Americano

José Alberto Olivença Duarte

Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura  
Especialidade em Estudos Americanos

2014

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras  
Departamento de Estudos Anglísticos



*Like branches in a river:*

Viagens Estrada afora e Cidade adentro no Cinema Americano

José Alberto Olivença Duarte

Tese orientada pela Prof<sup>ª</sup>. Doutora Teresa Cid, especialmente elaborada  
para a obtenção do grau de doutor em Estudos de Literatura e de Cultura  
– especialidade em Estudos Americanos

2014

## **Agradecimentos**

Foram muitas as pessoas que contribuíram, de uma forma ou de outra, para a elaboração e revisão deste estudo. Em primeiro lugar será necessário agradecer a nível institucional à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) que me apoiou com a bolsa de Doutoramento (SFRH / BD / 67060 / 2009), sem a qual teria sido impossível realizar esta tese. De seguida, gostaria de agradecer ao Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa (CEAUL), na pessoa da Professora Doutora Isabel Fernandes (Directora do CEAUL) por todo o apoio cedido para a minha investigação. Neste sentido, estendo também o meu agradecimento às várias equipas de direcção – nomeadamente ao Professor Doutor João Flor – e aos bolseiros do CEAUL, felicitando-os pelo excelente trabalho que têm desenvolvido, especialmente no apoio a projectos de mestrado e doutoramento de jovens investigadores. Agradeço também ao Departamento de Estudos Anglisticos (DEA) e aos seus vários directores durante o período de redacção deste trabalho, pelo apoio prestado e pela oportunidade de leccionar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Quero agradecer à Biblioteca da Faculdade de Letras na figura do Dr. Pedro Estácio pelo trabalho desenvolvido num espaço tão importante para a investigação. Um agradecimento especial vai também para o Dr. Ricardo Reis pelo apoio institucional e pela amizade.

Não posso deixar de reconhecer, com profundo apreço, o trabalho incansável e a imensa generosidade da minha orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Doutora Teresa Cid, que me tem sabido guiar pelos complicados labirintos da investigação académica e que sempre me tem incentivado a continuar. Sem ela este estudo não seria possível. Agradeço, acima de tudo, a confiança depositada em mim e no meu trabalho. À Prof<sup>ª</sup>. Doutora Teresa Ferreira de Almeida Alves expresso o meu profundo agradecimento por todo o apoio concedido e por me ter iniciado nos Estudos Americanos. Quero agradecer também a todos aqueles com quem dialoguei e discuti este trabalho e cujas valiosas contribuições me permitiram ir um pouco mais além: Profs. Doutores Alcinda Pinheiro de Sousa, Carlos Gouveia, John Elliott, Luísa Flora, Mário Jorge Torres, Paula Horta, Teresa Malafaia. Destaco também a indispensável colaboração e amizade da Prof<sup>ª</sup>s. Doutoradas Adelaide Serras, Angélica Varandas e Luísa Azuaga, que me encorajaram, desde o princípio, no meu percurso e por quem tenho o mais profundo respeito.

Deixo aqui assinalada a preciosa ajuda de Ana Daniela Coelho – companheira e amiga de aventuras académicas; de Catarina Xavier e Ricardo Barata, na leitura preciosa dos capítulos e pela amizade, e de Igor Furão, a quem agradeço o tempo para um café, no qual discutíamos dúvidas e fases mais complicadas deste estudo. A eles deixo o mais sincero agradecimento.

Quero também agradecer a todos os meus colegas e amigos que me foram ajudando durante este difícil caminho: Ana Bela Moraes, Ana Brazuna, Ana Rita Martins, André Esteves, André Santos, Andreia Rosado, Bruno Leal, Cecilia Beecher Martins, Lurdes Lourenço, Maria José Domingos, Diana Almeida, Duarte Patarra, Edgardo Silva, Gabriel de Deus, João Andrade, José Manta, Julinha Brinquete, Filipa do Rosário, Margarida Vale de Gato, Maria Vilhena, Marisa Salvador, Mark Yakich, Mónica Paiva, Sara Soares, Susana Clemente e Suzana Ramos.

Termino os agradecimentos reconhecendo o esforço feito pelos meus pais que sempre me apoiaram e me incentivaram a seguir em frente, mesmo quando as coisas estavam mais complicadas. Com eles aprendi a força das palavras generosidade e amor. Peço desculpa pelos momentos de ausência e pelos silêncios. À minha irmã, ao meu cunhado, sobrinhos e restante família, deixo uma palavra de apreço pela compreensão pelo meu trabalho e por todo o apoio. Sem eles nada disto seria possível.

Agradeço por fim à Lili, a quem tudo devo e com quem quero ainda começar a viagem maior de todas, os dois lado a lado.

Dedico esta tese ao meu tio Manuel Olivença (1956-2013), o último grande viajante que partiu para encontrar a sua Ítaca.

A todos muito obrigado!



## **Resumo:**

O presente trabalho tem como objectivo inquirir sobre a importância da viagem no cinema americano contemporâneo, tendo sido considerados dois espaços cinematográficos: por um lado, a estrada – especificamente no *road movie* – e, por outro, a cidade – num tipo de filme que dialoga com este género. Distantes, mas complementares, estes dois lugares oferecem-se como oportunidade para o aprofundamento de uma reflexão sobre a viagem como elemento expressivo de uma condição moderna do ser humano, na qual movimentos e (des)encontros são factores de construção de identidade e memória.

A análise realizada assenta em doze filmes que têm como elemento estruturante a viagem e tenta, por meio de uma perspectiva multidisciplinar, compreender, a nível teórico, a ligação entre cinema-estrada e cinema-cidade. Esta associação, por sua vez, torna possível perspectivar o percurso empreendido por cada um dos protagonistas dos filmes seleccionados, e o modo como esse percurso coloca questões, dúvidas, ao indivíduo em constante transição, permitindo-lhe assumir, de certa forma, diferentes identidades. Este estudo procura, assim, explorar de que maneira certas práticas, movimentos e lugares potenciam a transformação dos protagonistas, criando um novo mapa identitário, marcadamente dinâmico, que se renova ou reconstrói de acordo com as experiências de cada um.

**Palavras-chave:** *road movie*, estrada, cidade, viagem, cinema e identidade, transformação.

## **Abstract**

This study aims at understanding the importance of the journey in contemporary American cinema. In this sense, it analyzes two cinematic spaces: the road – by specifically exploring the road movie genre – and the city – by considering films that dialogue with that same genre. Though these may seem culturally distant, both complete each other by reflecting on the journey as an important element that expresses the modern condition of man, which is characterized by movements and (dis)encounters that likewise contribute to a better understanding of identity and memory.

By analyzing twelve contemporary films, which have as their basis the journey, and using a multidisciplinary approach, this study tries to grasp the connection between cinema-road and cinema-city. This association, in its turn, allows for reflection in what concerns the path taken by each one of the main characters as a way of questioning the being that undertakes different identities while in movement. Thus, this research explores the way these practices, movements and places change the protagonists; consequently creating a new dynamic identity map that is renovated or reconstructed according to each of the characters' experiences.

**Key-words:** road movie, road, city, journey, transformation, cinema and identity.



## Índice

|                   |     |
|-------------------|-----|
| Agradecimentos    | i   |
| Resumo / Abstract | iii |

|   |   |
|---|---|
| Notas Introdutórias: <i>Safety not Guaranteed</i> | 9 |
|---|---|

### # Movimentos

|   |     |
|---|-----|
| <b>Capítulo 1: Da ida e da vinda ou acerca da crítica</b>   | 23  |
| 1.1. Partida  | 27  |
| 1.2. Lado A – Um pequeno desvio: um breve olhar sobre a estrada e a viagem na literatura dos E.U.A. | 35  |
| 1.3. Lado B: Antes do <i>road movie</i>   | 47  |
| <b>Capítulo 2: <i>Getting the full picture</i> – o <i>road movie</i> e a viagem</b>                 | 63  |
| 2.1. <i>Pela estrada fora</i> : Reflexões sobre o <i>road movie</i>                                 | 67  |
| 2.2. <i>Easy Rider</i> : A viagem rebelde (e incômoda)  | 76  |
| 2.3. Anos 70: Acerca da era do vazio na estrada   | 85  |
| 2.4. Anos 80: O regresso à família  | 91  |
| 2.5. Anos 90: Os <i>rebeldes com causa</i>  | 99  |
| 2.6. <i>Away we Go</i> : A estrada, a viagem e os seus muitos caminhos                              | 116 |
| <b>Capítulo 3: Viagens de Regresso ao Passado</b>   | 121 |
| 3.1. <i>The Straight Story</i> , David Lynch (1999): Uma história nada simples                      | 125 |
| 3.2. <i>Broken Flowers</i> , Jim Jarmusch (2005): <i>Every Season has an end</i>                    | 141 |
| 3.3. <i>Garden State</i> , Zach Braff (2004): <i>So what if you catch me where would we land?</i>   | 157 |
| 3.4. <i> Elizabethtown</i> , Cameron Crowe (2004): Uma viagem simples                               | 173 |
| <b>Capítulo 4: A Estrada como Mapa de Identidade e Memória</b>                                      | 187 |
| 4.1. <i>Little Miss Sunshine</i> , Jonathan Dayton e Valerie Faris (2006): <i>Superfreaks</i>       | 191 |
| 4.2. <i>The Darjeeling Limited</i> , Wes Anderson (2007): Irmandade, Inc.                           | 207 |
| 4.3. <i>Sideways</i> , Alexander Payne (2004): Viagem ao lado                                       | 225 |
| 4.4. <i>Into the Wild</i> , Sean Penn (2007): <i>I love not man less, but Nature more</i>           | 239 |

### # (Des)encontros

|   |     |
|---|-----|
| <b>Capítulo 5: Lugares que se oferecem como viagens</b> | 257 |
| 5.1. Cidades e cinema: Uma leitura                      | 261 |
| 5.2. <i>A tale of two cities</i> : Visões da cidade     | 267 |

|   |     |
|---|-----|
| 5.3. <i>City(e)scapes</i> : Viajantes, vagabundos e companhia   | 275 |
| <b>Capítulo 6: <i>Love is like a role and we play</i> – As viagens de Richard Linklater</b>             | 287 |
| 6.1. <i>Before Sunrise</i> , Richard Linklater (1995): A promessa antes do amanhecer                    | 291 |
| 6.2. <i>Before Sunset</i> , Richard Linklater (2004): <i>We will always have Paris</i>                  | 309 |
| 6.3. <i>Before Midnight</i> , Richard Linklater (2013): Epílogo para amantes desesperados               | 325 |
| <b>Capítulo 7: <i>Encontros e Desencontros</i></b>  | 335 |
| 7.1. <i>Lost in Translation</i> , Sofia Coppola (2003): <i>O amor é um lugar estranho</i>               | 339 |
| 7.2. <i>My Blueberry Nights</i> , Wong Kar-wai (2007): <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> | 357 |
| Considerações Finais: <i>This Must be the Place</i>   | 371 |
| Bibliografia  | 387 |
| Sites consultados   | 435 |
| Filmografia   | 439 |
| Discografia   | 449 |
| Anexo: Fichas técnicas dos filmes que compõem o <i>corpus</i>   | 451 |

“I tramp a perpetual journey”

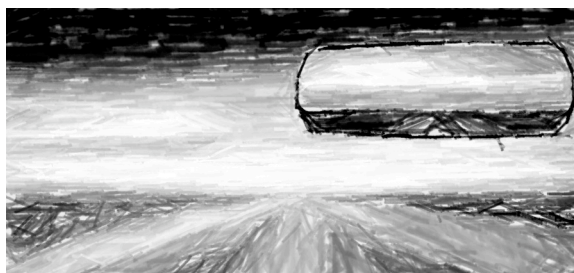
Walt Whitman, “Song of Myself”, 1855

“Think you’re escaping and run into yourself. Longest way round is the shortest way home.”

James Joyce, *Ulysses*, 1922



Notas introdutórias: *Safety Not Guaranteed*







### *Safety not Guaranteed*

A presente tese, inserida no ramo de Estudos de Cultura e de Literatura – especialidade em Estudos Americanos, toma como objecto central de inquirição e análise a viagem e procura explorar a sua dimensão simbólica no cinema americano em dois contextos diferentes, mas complementares: a estrada e a cidade. Uma e outra são encaradas como espaços de viagem por onde os protagonistas dos diversos filmes que constituem o *corpus* seleccionado circulam e se redescobrem, a estrada ligando cidades, cidades compostas por artérias que se encaminham, de novo, para a estrada, num eterno movimento circular ou espiralado. Para se compreender a viagem em ambos os espaços, optou-se por se considerar fundamentalmente o seu tratamento no género *road movie* e ainda num tipo de filme que privilegia igualmente o movimento, mas neste caso no espaço urbano.

Antes de mais, afigura-se necessário uma pequena explicação em relação à utilização da palavra género para caracterizar o *road movie*, cujas características e história serão desenvolvidas em pormenor ao longo do capítulo 2. Apesar de difícil definição, uma vez que nem sempre os estudiosos estão de acordo, considero o *road movie* como um género cinematográfico. Como afirma Jaime Correa (2006: 276), se, por um lado, não podemos ignorar a grande tensão entre o clássico e o moderno no *road movie*, por outro, também é impossível não pensar no *road movie* como um tipo de cinema com uma linguagem própria e um *corpus* de filmes extenso com a mesma temática e, acrescentaria eu, a mesma dinâmica estrutural. A isto acresce ainda o tempo histórico que originou o género, bem como uma série de características visuais muito próprias, como afirma Laderman (2002: 4-5). É certo que o *road movie* foi evoluindo e sofrendo influências de outros géneros ao ponto de ser difícil classificar um filme como sendo apenas um *road movie*. Note-se, também, que a propensão para a intertextualidade e auto-reflexividade tornam esta questão ainda mais complexa. Há, por exemplo, ainda quem considere que o *road movie* é um sub-género por derivar directamente dos géneros mais clássicos. No entanto, se bem que a estrada e o motivo da viagem possam aparecer em qualquer filme, o que distingue o *road movie* enquanto género, como afirma Shari Roberts (1997: 50), é a consciência de que a metáfora da estrada serve de recurso estrutural através da interdependência entre a viagem física e espiritual.

O trabalho encontra-se estruturado em duas partes principais: um primeiro momento, “# Movimentos”, que considera a viagem pela estrada, examinando, de modo aprofundado, o *road movie* que, apesar de ser recente, é uma das formas de narrativa fílmica mais recorrente na cultura americana para explorar temas tão vastos como a nação e a identidade; e um segundo momento, “# (Des)encontros”, que incide sobre a viagem pelo espaço urbano, analisando a importância da cidade enquanto palco de encontros e desencontros, de escolhas e intersecções que se abrem a múltiplas possibilidades. Cada um destes momentos e os capítulos em que estão subdivididos surgem antecidos por imagens geralmente adaptadas de fotogramas dos filmes em discussão e também de epígrafes que remetem para um conjunto variado de textos julgados, de um ou outro modo, pertinentes e sugestivos de diálogos com o objecto de estudo e com uma dinâmica cultural especificamente americana.

## I

A primeira parte, “# Movimentos”, está dividida em quatro capítulos. Os dois primeiros capítulos são de ordem teórica, enquanto os outros dois são de análise dos filmes seleccionados para o presente estudo. Numa fase inicial, procura traçar-se uma história do *road movie*, funcionando o capítulo 1 como uma “pré-história”, ainda que breve, tendo em conta a importância da viagem ao longo do tempo na cultura americana, e a forma como a estrada se tornou parte do imaginário colectivo dessa mesma cultura, especialmente por via da literatura (Primeau, 1996) e do cinema. São, neste primeiro capítulo, considerados vários elementos antecedentes e influenciadores do *road movie*, que contribuíram para a formação do género e para o desenvolvimento das suas características. Sublinham-se, assim, alguns aspectos de obras de escritores americanos, como Walt Whitman, Mark Twain, John Steinbeck e, em particular, Jack Kerouac, referindo-se também alguns filmes que influenciaram o género: o *western*, o *biker film*, o *gangster film* e o *noir*.

Nesta abordagem, sugere-se uma reflexão sobre o *road movie*, a estrada e a viagem, a partir de dois filmes fundadores do género: *Bonnie and Clyde* (1967) e *Easy Rider* (1969), tendo em conta que este último é considerado pela crítica como o filme que codifica o *road movie*.

Traçadas as linhas da pré-história do *road movie*, inicia-se, no capítulo 2, a história da sua evolução, ao longo de várias décadas. Combinando várias propostas de

leitura – Phil Patton (1986); Timothy Corrigan (1991); Ronald Primeau (1996); Steven Cohan, Ina Rae Hark (1997); Giampiero Frasca (2001); David Laderman (2002); Katie Mills (2006); Jaime Correa (2006); Devin Orgeron (2008); Michel Onfray (2009); Filipa Rosário (2010)<sup>1</sup>; Samuel Paiva (2011) ou Gordon E. Slethaug (2012) – o segundo capítulo desta primeira parte tenta traçar um mapa do *road movie* e da viagem em estrada, partindo do fim dos anos 60 do séc. XX, até aos anos 90. Assim, começando por *Bonnie and Clyde* (1967) e por *Easy Rider* (1969), procura perceber-se qual a dimensão simbólica da viagem ao longo do tempo: os anos 60 como um momento em que o *road movie* surge associado ao movimento contracultural;<sup>2</sup> os anos 70, como a exploração do vazio – a estrada não leva a lugar algum; os anos 80 como a década de regresso à família; os anos 90, como o período em que a viagem responde ao momento multicultural e globalizado que os Estados Unidos atravessavam, e que se estendeu para o novo milénio.

De facto, nos anos 90, a estrada torna-se espaço contracultural como nos anos 60, mas desta vez apresenta “rebeldes” que, até então, tinham estado fora do campo de acção do *road movie* e que agora reclamam um espaço próprio, reflectindo também sobre o estado da nação. Esta é uma fase crucial no género, porque revela como o *road movie* e o sentido da viagem estão em constante renovação, transformando-se conforme as necessidades de cada momento. Mais do que isso, ao abrir caminhos a diferentes vozes – afro-americanas, índias, de mulheres, de idosos – os anos 90 anunciam novos percursos e uma espécie de “ano zero” relativo ao novo milénio, que apresenta outros mapas para o *road movie*, viajando em várias direcções.

O terceiro e quarto capítulos apresentam a análise realizada a filmes que incidem sobre a viagem pela estrada, a partir dos anos 90, considerando as novas propostas que novos realizadores e novas histórias vieram proporcionar.

Para este propósito foram seleccionados os seguintes oito filmes: *The Straight Story*, David Lynch (1999); *Elizabethtown*, Cameron Crowe (2004); *Garden State*,

---

<sup>1</sup> Justifica-se aqui uma chamada de atenção particular para a tese de doutoramento de Filipa Rosário que, embora abordando temática semelhante, se restringe a um âmbito temporal que não vai além dos anos 90, ao contrário da proposta que aqui se apresenta.

<sup>2</sup> “Contracultura” é um termo popularizado por Theodore Roszak no livro *The Making of a Counterculture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, publicado em 1969. De difícil definição, uma vez que os fenómenos culturais são sempre complexos, a essência da “contracultura” reside na afirmação do poder do indivíduo na criação do seu próprio caminho, ao invés de aceitar as convenções e autoridades que o rodeiam, sejam elas *mainstream* ou subculturais. (Goffman & Joy, 2005: 26). Estas afirmações de poder individual geralmente manifestam-se através de um estilo de vida e um conjunto de atitudes que se opõem ou variam em relação à norma social que prevalece.

Zach Braff (2004); *Sideways*, Alexander Payne (2004); *Broken Flowers*, Jim Jarmusch (2005); *Little Miss Sunshine*, Jonathan Dayton e Valerie Faris (2006); *Into the Wild*, Sean Penn (2007) e *The Darjeeling Limited*, Wes Anderson (2007). Embora nem todos sejam *road movies*, no sentido em que alguns não obedecem às características do género, tal não significa que o espírito do *road movie* não esteja neles presente. Aliás, o que os une é exactamente a sua vertente estruturante central, a viagem e uma viagem em particular, a de reconstrução.

A escolha destes oito filmes justifica-se ou por serem consensuais a nível da crítica cinematográfica sobre o *road movie* no que respeita a relevância genológica ou por serem exemplificativos do modo como a viagem e a estrada são libertadoras para os protagonistas (ou, pelo menos, lhes abrem novos caminhos, oportunidades de movimento e percepções) que, até então, tinham estado envoltos numa saturação emocional que os impedia de encetar um novo percurso. O que caracteriza estes filmes é o poder redentor da viagem e da estrada. De facto, os protagonistas surgem marcados por uma crise espiritual profunda – assinalada de forma mais expressiva talvez por um mundo pós-11 de Setembro de 2001 – e realizam, de modo geral, um percurso redentor e curativo, até mesmo quando não é muito clara a sua transformação.

Estes protagonistas são geralmente homens que, vivendo angustiados, estão em crise, mas procuram reconciliar-se consigo mesmos, ou com a sua família. Note-se que, apesar das mudanças a nível cultural, o *road movie* continua a ser um género marcadamente masculino; todavia, interessa explorar como são colocados na estrada protagonistas que não esperaríamos encontrar num *road movie* típico, ou seja, maioritariamente protagonistas de meia-idade que evidenciam uma necessidade de transformação. Acidentais ou propositados, os percursos efectuados por cada um apresentam um mapa emocional carregado de possibilidade, importante para a compreensão da dimensão simbólica da viagem.

Os oito filmes analisados surgem divididos pelos capítulos 3 e 4, quatro para cada um. O capítulo 3, intitulado “Viagens de Regresso ao Passado”, considera viagens em que os protagonistas regressam a um passado para poderem enfrentar o presente. O ponto de partida, *The Straight Story*, é um filme de 1999 que caracteriza, de alguma forma, a mudança pela qual o género estava a passar e que, alguns anos antes, já *Thelma e Louise* (1991), entre outros, protagonizara. Realizado por David Lynch, uma das figuras mais proeminentes do género, *The Straight Story* é um filme

cuja viagem está imbuída de referências ao *road movie*, surgindo como uma revisão do próprio género, agora lenta, profunda e redentora. Straight, o protagonista, abre o caminho. O segundo filme seleccionado, *Broken Flowers*, de Jim Jarmusch – outro realizador a quem a matriz da viagem é cara – é um filme em que o protagonista, Don, viaja na tentativa de encontrar um filho perdido e, em busca dessa ilusão, enfrenta o seu passado. De alguma forma, Don e Straight procuram emendar os erros do passado para reunir-se com a sua família. Os outros dois filmes, *Garden State* e *Elizabethtown*, podem ser encarados quase como decalques dos filmes de Lynch e Jarmusch, no sentido em que os protagonistas – Andrew e Drew – procuram, na sua viagem, uma reconciliação emocional que, na verdade, é também um encontro caracterizado pelo perdão e pelo recomeço a nível familiar.

Aliás, como espero demonstrar ao longo deste estudo, os temas familiares e a questão da identidade marcam as várias viagens aqui analisadas. Assim, o capítulo 4, concentrando-se nos restantes quatro filmes, *Little Miss Sunshine*, *The Darjeeling Limited*, *Sideways* e *Into the Wild*, foca a sua atenção na questão familiar. Intitulado “A estrada como Mapa de Identidade e Memória”, este capítulo 4 analisa a importância do movimento como construtor de sentido e como elemento unificador. Assim se justifica que, em *Little Miss Sunshine*, a viagem da família Hoover – viagem colectiva – os aproxime e, ao mesmo tempo, seja reveladora dos muitos caminhos ilusórios proporcionados por um *American Dream*, baseado numa certa plasticidade, mantendo-se, por isso, o cunho contracultural. Da mesma forma, *The Darjeeling Limited* – um dos poucos filmes cuja acção decorre noutro país – conta a viagem dos irmãos Whitman que, na Índia, buscam um sentido maior para a sua vida, uma construção espiritual que só surgirá após a união dos irmãos e a consciência de que todos eles necessitam de ultrapassar a morte do pai. Da mesma forma, também *Sideways* – filme marcadamente lento tal como *The Straight Story* – trabalha sobre a ausência e a busca de sentido, através da personagem apropriadamente chamada Miles, que contrasta com o seu companheiro. *Sideways* é, como a maior parte dos filmes aqui analisados, um *road movie* muito particular, porque se move em terrenos algo distantes das primeiras narrativas do género, mostrando também que as suas fronteiras não são propriamente estanques. Talvez seja essa a grande sedução do género, o facto de estar em constante actualização. O último filme deste capítulo, e também desta secção, aproxima-se bastante da ideia de renovação por ser, talvez, o mais contracultural de todos, estabelecendo uma relação interessante com o filme

fundador do género, *Easy Rider*. *Into the Wild* oscila entre o *western* e o *road movie*, mas acima de tudo está marcado por um espírito contracultural que se assemelha aos anos 60 e que é reproduzido no filme de Hopper. Embora o viajante do filme de Penn esteja sozinho, ao contrário do que ocorre com Wyatt e Billy que viajam juntos, também ele realiza um movimento contra a corrente, embora não sem deriva, procurando um lado selvagem da vida, puro, virgem e sem qualquer vestígio de corrupção. Billy e Wyatt, na sua busca da verdadeira América, acabam fora da estrada, mostrando que a sua demanda não passou de uma ilusão.<sup>3</sup> Christopher McCandless, na figura de Alexander Supertramp, descobre também que já não é possível ao homem regressar ao seu estado primitivo, a esse lado natural e, por isso, cabe-lhe o mesmo destino dos protagonistas de *Easy Rider*. No entanto, é de notar que, se *Easy Rider* termina com a estrada aberta – convidativa, mas também perigosa –, *Into the Wild*, apesar de culminar com a morte do protagonista, não deixa de mostrar uma certa ideia de possibilidade existente no percurso de McCandless.

Assim, os filmes escolhidos para esta primeira parte do trabalho apontam para percursos que reflectem sobre a contemporaneidade, associando-se, de alguma forma, a estudos actuais que continuam a ser feitos sobre o género (Archer, 2013; Gott & Schilt, 2013 e Brandellero, 2013), mostrando que o *road movie* e a viagem continuam a ser altamente apelativos.

É de notar também que os capítulos 3 e 4 e os filmes neles analisados não são classificáveis de forma estanque, no sentido em que filmes pertencentes ao capítulo 3 poderiam estar no capítulo 4, e vice-versa. Contudo, a divisão baseou-se em critérios que oscilam entre a temática explorada – no primeiro caso, a questão do passado é essencial – e o tipo de simbolismo da viagem apresentada em cada um deles.

## II

A segunda parte deste estudo, intitulada “# (Des)encontros”, está dividida em três capítulos: “Lugares que se oferecem como viagens” (capítulo 5), o capítulo dedicado à vertente teórica; “*Love is like a role and we play*”: as viagens de Richard

---

<sup>3</sup> Consciente da dimensão política do uso de “América” opto por utilizar esta designação, uma vez que se refere ao espaço continental transformado em ideia de promessa vertida em país que do termo se apropria na sua própria designação.

Linklater” (capítulo 6) e “*Encontros e Desencontros*” (capítulo 7), os capítulos de análise dos filmes seleccionados.

Se, numa primeira abordagem, se tenta compreender a viagem no *road movie*, nesta segunda parte interessa estudar a viagem em filmes centrados no espaço urbano; aliás, a cidade estabelece uma relação interessante com a estrada, como afirmado anteriormente. Assim, no capítulo 5, são apresentadas leituras da cidade como um espaço intimamente ligado ao movimento e ao cinema, com base nas teorias desenvolvidas por David B. Clarke (1997); Mark Shiel (2001); Noell-Smith (2001); Frisby (2002); Leach (2002); Stevenson (2003); Andrew Webber (2008) e Bruno (2008), entre outros. Estes autores apontam o espaço urbano como um local onde a modernidade cinematográfica explora as ruas e as gentes, criando um mapa visual que regista, de alguma forma, a poética da cidade, reconhecendo no movimento citadino a possibilidade de encontros e desencontros, percursos e realidades alternativas para contar a história dos seus viajantes.

Ao mesmo tempo, as visões do espaço urbano oscilam entre um lado positivo e um lado negativo, neste caso, a metrópole como um local associado à decadência, por oposição ao mundo rural, encarado como lugar puro e verdadeiro. Esta visão permaneceu no cinema durante muito tempo, apesar da relação entre cinema e cidade celebrar a importância do movimento. É deste modo que, para lá desta interpretação negativa, existe um modo de filmar que continua a relação entre a narrativa cinematográfica e o espaço da metrópole como locais de possibilidade.

O capítulo 5 explora, assim, três linhas de estudo. Na primeira parte é apresentada, desde logo, a especial relação entre cinema e cidade, recuando aos primórdios da narrativa cinematográfica como o filme dos Lumière. Na sequência seguinte, são exploradas as várias visões da cidade enquanto texto susceptível de múltiplas interpretações e, assim sendo, são estudados alguns filmes e géneros responsáveis pela criação de leituras variadas, como acontece no caso do *noir*. Paralelamente, existem outros realizadores que demonstram uma crença no potencial transformador da cidade, procurando filmar histórias ligadas à ideia de possibilidade, encontro e redenção.

Contudo, para compreender estas inscrições no espaço da cidade e as viagens transformadoras que estas promovem, foi necessário perceber que tipo de viajantes habita a metrópole e, caminhando, inscreve um itinerário pessoal e emocional nas artérias citadinas. A última parte deste capítulo centra-se, pois, na figura do *flâneur* –

habitante por excelência do espaço urbano – e nas suas múltiplas variações que originaram outros habitantes, todos eles viajando pelo espaço urbano, mostrando que a cidade, tal como a estrada, é um espaço de viagem e transformação. Aliás, este capítulo dá conta de uma relação interessante entre o *flâneur* e o protagonista do *road movie*.

Os capítulos 6 e 7 têm como elemento estruturante a viagem pela cidade. O capítulo 6, intitulado “*Love is like a role and we play*: As viagens de Richard Linklater”, incide sobre três filmes do realizador Richard Linklater: *Before Sunrise* (1994); *Before Sunset* (2004) e *Before Midnight* (2013). O primeiro filme é exemplo paradigmático dos temas explorados nos capítulos anteriores, uma vez que os protagonistas – Jesse e Céline – viajam pela cidade de Viena, naquele que é um entendimento mágico da metrópole. Assim, a cidade é palco de encontros e desencontros, de movimentos e de uma viagem que ora une os viajantes, ora os separa, naquele que é também um filme sobre a passagem do tempo e o que esta pode acarretar. Por isso mesmo, a segunda parte desta trilogia procura resgatar a história de Viena, mas desta vez em Paris. *Before Sunset*, passado nove anos depois da aventura na cidade austríaca – na ficção e na realidade – reencontra os mesmos protagonistas, agora mais velhos, numa viagem de reconciliação e redenção pela cidade parisiense. Em ambos os casos, a cidade é palco de um encontro, funcionando também como uma terceira personagem e, por isso, a importância destes filmes enquanto locais que se oferecem como viagens.

O terceiro filme, *Before Midnight*, estreou durante o período de redacção deste estudo e, embora inicialmente não tivesse feito parte do seu *corpus*, é um elemento importante para a narrativa de Jesse e Céline, uma vez que procura perceber a história destas duas personagens nove anos depois do seu encontro em Paris (e também no segundo filme, conjugando realidade e na ficção). Trata-se de um filme em que a acção decorre numa pequena localidade da Grécia, não deixando de reflectir sobre a viagem dos protagonistas, utilizando-a, inclusive, como metáfora para a actualidade europeia. Todavia, apresenta-se neste estudo unicamente uma pequena reflexão que surge apenas como complemento das duas narrativas anteriores.

Já o capítulo 7, “Encontros e Desencontros”, reflecte sobre dois filmes em particular, *Lost in Translation* (2004) e *My Blueberry Nights* (2007). No primeiro caso, o filme de Sofia Coppola regista as duas visões da cidade de Tóquio, o lado negativo e o lado positivo, através da viagem de Bob e Charlotte que, à medida que



vão circulando pela cidade japonesa, se redescobrem, o que lhes permite iniciar uma nova etapa na sua vida. É também esta a dinâmica desenvolvida em *My Blueberry Nights* que, de resto, é um filme peculiar, não decorrendo a acção na cidade. O filme foi escolhido porque a narrativa parte da cidade, atravessa a estrada, e regressa ao mesmo espaço urbano de onde partiu. Elizabeth é a protagonista que percorre o espaço físico e emocional da viagem e surge transformada, no final.

O filme de Kar-wai encerra assim este estudo, em especial por devolver uma certa circularidade à viagem empreendida em *The Straight Story*, o qual, de resto, já colocava em evidência um certo regresso, tal como acontece em alguns dos outros filmes: regresso a casa, a um estado emocional feliz, a um reencontro consigo mesmo, regresso para partir de novo.

Estes filmes contam histórias que, num período em que o movimento é imperativo – no sentido de se estar a viver, como nunca, um tempo de grande mobilidade – procuram reflectir sobre diferentes percepções da viagem, apresentando narrativas alternativas, modos de circulação e itinerários emocionais outros, que revelam a pertinência de um estudo sobre a viagem e das figuras desenraizadas que a protagonizam.

### III

Antes de iniciar a viagem de investigação constituída por este estudo, impõem-se ainda algumas explicações relativamente aos filmes seleccionados e ao título da tese. Conforme explicitado anteriormente, a tese insere-se na especialidade de Estudos Americanos e, como tal, dos doze filmes analisados, oito desenvolvem o enredo em território americano – embora um deles seja realizado por um estrangeiro – apresentando os restantes quatro outros países como cenário, sendo porém todos eles dirigidos por realizadores americanos.

Procura-se, sempre que possível, articular entre si os vários filmes analisados. Ao mesmo tempo, também será importante aludir, sempre que necessário, a outras obras dos realizadores aqui trabalhados, e não só, uma vez que, para uma total compreensão das narrativas consideradas, é necessário entender outros aspectos das obras anteriores destes autores. Por outro lado, será necessário desde já explicar que não foi seguida uma análise baseada em critérios cronológicos, embora ambas as partes da tese abram com filmes dos anos 90, porque se preferiu uma apreciação

baseada nas articulações de sentido que possam partilhar, não surgindo, portanto, as narrativas organizadas numa sequência por data de produção.

Será importante mencionar ainda que algumas das reflexões apresentadas surgem na continuação de trabalho desenvolvido ao longo do processo de doutoramento, tendo resultado na publicação de estudos diversos. Sempre que tal se verifica, estas relações são devidamente assinaladas em nota de rodapé e reconhecidas na bibliografia final.

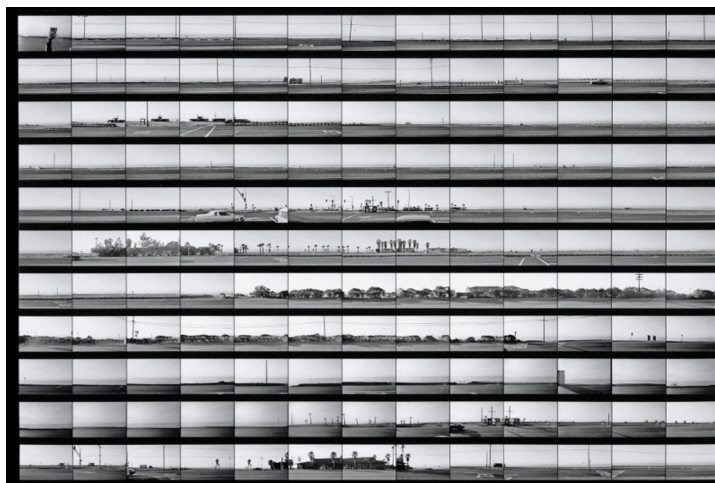
“*Like branches in a river*: Viagens Estrada afora e Cidade adentro no Cinema Americano” é um título que evidencia as várias partes em que este estudo se encontra dividido. O título encontra a sua explicação, em parte, no capítulo reservado para a análise de *Before Sunrise*, de onde é retirada a citação. “*Like branches in a river*”, expressão utilizada pelo poeta presente no filme de Linklater, aponta a dimensão de deriva e de errância do próprio viajante, como o ramo de uma árvore que se move pelo rio com destino incerto. Paralelamente, emerge ainda uma outra interpretação desta primeira parte do título, pois “branches” também podem ser encarados como as próprias ramificações de um rio e os muitos lugares que estas exploram, adiantando também uma sugestão dos muitos caminhos, possibilidades e alternativas, que a viagem oferece.

Por isso mesmo, a segunda parte do título remete para os movimentos filmicamente estruturantes efectuados pelos protagonistas dos filmes ao longo da estrada ou das ruas da cidade e, ao mesmo tempo, os (des)encontros provocados por esses mesmos movimentos, evidenciando – como já foi referido – um sentido circular na viagem dos protagonistas. Obviamente, é necessário reconhecer que as leituras apresentadas dos filmes não são únicas. Deste modo, as viagens dos protagonistas são susceptíveis de outras interpretações. De resto, e é isto que caracteriza a viagem, elas mantêm-se abertas aos mais variados significados, apresentando bifurcações, em que foi necessário fazer escolhas. O presente trabalho é, assim, mais um contributo para o estudo das muitas possibilidades que a viagem e a sua exploração no mundo do cinema americano oferece. Aliás, e regressando à imagem dos ramos, poderíamos sempre afirmar que estes elementos têm um destino natural que é o mar, também ele palco de viagens e aventuras de descoberta. Assim sendo, o presente estudo afigura-se como uma viagem que procura descobrir novos caminhos, alternativas e movimentos na análise dos filmes propostos.

## **# Movimentos**



**Capítulo 1:**  
**Da ida e da vinda ou acerca da crítica**



Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963



Not I, nor anyone else can travel that road for you.  
You must travel it by yourself.  
It is not far. It is within reach.  
Perhaps you have been on it since you were born, and did not know.  
Perhaps it is everywhere - on water and land.

Walt Whitman, "Song of the Open Road", 1855

Like the wheel, the road expresses our distinction as humans, embodying the essential stuff that makes human civilization possible. Conjuring an array of utopian connotations (most generally, "possibility" itself), the road secures with direction and purpose. And yet, the road can provoke anxiety: we take the road, but it also takes us. [...] Often the road provides an outlet for our excesses, enticing our desire for thrill and mystery. The horizon beckons both auspiciously and ominously. Exceeding the borders of the culture it makes possible, for better or for worse, the road represents the unknown.

David Laderman, *Driving Visions*, 2002





### 1.1. Partida

Pensar o conceito de viagem, nas suas múltiplas variações, é, de facto, uma tarefa gigantesca, dada a sua longa história cultural. Desde o princípio dos tempos que viajar tem sido pelo menos tão importante quanto o desejo de encontrar um local para permanecer e construir um espaço para se fixar (Quinteiro, 2009: 52). A viagem é, por isso, importante para a humanidade, uma vez que reflecte a sua condição de nómada, a necessidade de mudança de sítios e de hábitos, da deslocação entre dois ou mais lugares, sem garantia de que tal movimento se realizará sem eventuais surpresas.<sup>4</sup>

Acresce que a necessidade de descobrir ou, pelo menos, de explorar os vários sentidos do mundo e sentir a emoção dessa descoberta colocou a humanidade em movimento ainda mais acentuado. O ser humano deseja conhecer e, consequentemente, aventurar-se pelos caminhos vários que os mapas, físicos, sentimentais ou emocionais, podem oferecer ao longo da vida. Desta forma, a viagem serve, de alguma maneira, como metáfora para a própria vida: o grande caminho com vários trajectos e desafios que todos aqueles que nascem terão de percorrer. Por isso mesmo, a viagem não se faz, apenas e só, de um movimento com o corpo, mas também de múltiplas vertentes. O momento em que essa viagem é feita influencia o sujeito que a faz. Por outras palavras, o contexto cultural e temporal tem um forte impacto no viajante. As viagens que se foram fazendo ao longo dos tempos respondem, consequentemente, a impulsos individuais e colectivos e também às necessidades culturais da época em que foram feitas, sobretudo, porque este conceito de movimentação de um lado para o outro não se prende apenas com o mero atravessar do espaço, como defende George Gingras (1988), mas sim com a procura, o sentido de demanda, a aventura, entre outros aspectos. É, portanto, compreensível que a literatura, se tenha inspirado nesta realidade, acolhendo-a como elemento essencial de muita da sua reflexão e, ao mesmo tempo, explorado os seus limites e fronteiras, tornando-a num dos seus objectos mais queridos e recorrentes seja enquanto possibilidade de encontro e aventura, seja enquanto acto de busca do conhecimento.

---

<sup>4</sup> Tomo aqui o sentido de qualquer viagem, independentemente do tempo que esta possa levar. A ida de casa ao supermercado, por exemplo, não está, de modo algum, isenta da hipótese de um qualquer acontecimento que quebre a rotina ou o dia-a-dia.

A viagem, aliás, está intimamente ligada à ideia de aquisição do conhecimento. Viajar implica, obviamente, lidar com novos espaços e culturas, o que leva o viajante a adquirir conhecimentos vastos:

Since the earliest times, the act of *travelling*, of proceeding from one place to another, has been seen as a natural metaphor for *learning*, for the acquisition of experience and knowledge. Thus Homer describes Odysseus as *polutropos*, ‘widely traveled’, and hence ingenious: literally, as having turned (*trepein*) in many directions. (Hunt, 1976:44)

É por isso que a *Odisseia* é considerada um dos grandes exemplos de obra literária que aborda o tema da viagem, tornando-o algo mais do que mero assunto, ou seja, conferindo-lhe a dimensão de elemento estruturante da obra em si. Poema épico atribuído a Homero, relata as aventuras de Ulisses após a guerra de Tróia até chegar a sua casa, Ítaca. Os perigos que Ulisses terá de superar e a sua luta pela sobrevivência de forma a poder regressar a casa irão marcar a literatura de viagens na sua estrutura e no seu imaginário. O regresso a casa, por exemplo, será uma temática recorrente em quase toda a literatura de viagens, precisamente por poder proporcionar um ponto de chegada também estruturalmente valioso.<sup>5</sup> De facto, como afirma Frederico Lourenço (2003: 3), a *Odisseia* funciona como matriz narrativa que influenciará grande parte da literatura moderna, mas também, e especialmente relevante para este estudo, o cinema. A narrativa homérica apresenta, assim, características que irão ser fundamentais, a vários níveis, para compreender a estrutura de outras obras. Serão muitos os textos que irão sofrer a influência directa ou indirecta desta narrativa, reciclando-a constantemente ou utilizando-a apenas como inspiração.<sup>6</sup>

A *Odisseia* marca a importância da viagem de ida-e-volta (*round trip*), como nota Bishop C. Hunt (1976: 45), mas não é este o único caminho. Como afirma ainda o autor, existe outra dimensão do percurso possível para o viajante, para além da viagem de ida-e-volta ou da viagem linear, do ponto A para o ponto B:

In simple logic, there are two patterns or geometrical designs to choose from. You can have a circular journey, a *round-trip*, in which you set out, as it were, from Ithaca and later, usually a lot later, return to where you started. Epistemologically this pattern implies

---

<sup>5</sup> Quando esse regresso não se dá por completo, o protagonista normalmente consegue encontrar um novo sentido para a palavra casa, como se pode ver em alguns dos filmes que são analisados neste estudo.

<sup>6</sup> Existem ainda outros exemplos que marcaram de forma decisiva este tipo de narrativa, como as obras de Chaucer ou Cervantes, cada uma com a sua especificidade.

that the world is knowable, is, in fact, substantially known already, and only waits for the individual traveller to discover it for himself in the course of his own odyssey. Alternatively, you can, in the simplest terms, go from one place to another, from point A to point B: from the shores of Troy to Latium, though Carthage and the sea may lie between. In geometrical terms, this represents a straight line. Its characteristics are that it is finite, that it ends at a definite point, and that the journey may be said to have been completed once the destination is reached. Since, however, the individual traveler ends up at a place different from where he started, the linear journey suggests a different concept of knowledge: namely, that new truth exists “out there” for the traveler to discover: an exploration rather than an excursion. (Hunt, 1976: 45)

Ainda de acordo com este autor, o percurso pode ter duas variações: 1) a viagem pode estender-se indefinidamente, funcionando enquanto metáfora para a obtenção de conhecimento; 2) a viagem que tem um caminho directo pode ser interrompida, quebrada, servindo de representação simbólica da frustração do viajante, revelada na impossibilidade de obtenção de conhecimento ou na súbita mudança de direcção motivada por outro tipo de apelo:

The linear voyage, moreover, has two intriguing variations. The journey may, as in the image from Wordsworth, stretch out indefinitely into an endless straight line, implying the unlimited extension of knowledge and also, perhaps, a certain pathos for the finite mind engaged in such unending pursuits. On the other hand, a journey which starts out in a straight forward direction may become stalled, halted, broken off: the image of the “halted traveller” which pervades Romantic literature. Such images carry a suggestion either of epistemological frustration (the vanity or impossibility of knowledge) or they suggest a change in the focal point of the traveller’s interest, away from the external world around him and toward other realms of experience. (Hunt, 1976: 45)

Por seu lado, em *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*, Michael Onfray (2009: 16) refere que o viajante recusa um tempo colectivo que sente como limitador e prefere um tempo singular, feito de instantes, e, quando se faz à estrada, vive dos seus impulsos e de um mundo que se abre como se fosse algo completamente novo, algo que o viajante sente ser necessário redescobrir por si mesmo:

Cada corpo aspira a descobrir o elemento no qual se sente melhor e que outrora, nas horas placentárias ou primordiais, fecundou sensações e prazeres confusos, mas memoráveis. Há sempre uma geografia que corresponde a um temperamento. Resta encontrá-la.

(Onfray, 2009: 23)

O instrumento ideal para essa viagem individual e única surgirá por via do carro. O aparecimento deste veículo veio permitir uma deslocação do seu condutor (com maior ou menor velocidade) como um “projectil lançado” (Onfray, 2009: 76) a uma determinada velocidade no espaço da estrada. É este instrumento que irá ter enorme influência no aparecimento de um certo tipo de filme, designado por *road movie*. Na verdade, o *road movie* nasce do fascínio da cultura americana com o carro e com a estrada. O avanço tecnológico revolucionou a forma como as pessoas se deslocavam no espaço, o que acarretará consigo uma redefinição identitária para o ser viajante.

É certo que a importância da viagem na cultura americana é reconhecida desde o primeiro momento colonial, como afirma, por exemplo, David Laderman (1996: 41). Mais tarde, já no século XIX, deparamo-nos com o conceito de *Manifest Destiny*<sup>7</sup>, tão importante para apoiar a expansão territorial dos E.U.A. e compreender a necessidade de movimento na cultura americana, permitindo o reconhecimento de um território vastíssimo que se tornava na imagem desta nova nação. O *road movie* recebe grande influência deste impulso, mesmo que, por vezes, revele valores contrários à ideia de um destino envolto em teorias expansionistas e imperialistas, pois surge inicialmente ligado a um movimento contracultural. Une-os o facto de ambos mostrarem a importância da viagem e do movimento para a cultura americana que não só está directamente ligada a uma ideia de expansão como também a uma ideia de liberdade e fuga.

No caso do *road movie* isto é ainda mais acentuado, pois o carro e a estrada vieram permitir uma maior mobilidade, traduzindo-se num aumento das possibilidades de concretização do *American Dream* na sua vertente mais idealizada, especialmente com o rápido desenvolvimento das áreas suburbanas americanas, locais para onde grande parte dos americanos irá residir, como aponta Kenneth I. Helphand (1988: 47-48). A paisagem americana vai sofrer profundas alterações particularmente durante o período pós-II Guerra Mundial, com o crescente desenvolvimento das

---

<sup>7</sup> Expressão utilizada primeiramente por John O’Sullivan, líder democrático e editor do *The Morning Post*, que se referia à crença de que a ocupação das terras do continente norte-americano era um direito divino atribuído aos americanos. Para um maior aprofundamento desta questão cf. Stephenson, Anders (1999). *Manifest Destiny*. New York: Hill & Wang.

estradas e do carro que, lentamente, foram transformando o território americano como confirma o autor:<sup>8</sup>

The interstate system is the final stage of American highway development. As the automobile became more prevalent, faster, and ultimately essential to our way of life, the landscape was modified to accommodate this new necessity. The automotive highway was built on paths, tracks, pikes, roads of a horse and pedestrian era. In the early period [...] The automobilist was an adventurer challenging territory and terrain. But soon changes came to the road itself [...] There was a whole set of accouterments to accommodate the needs and desires of drivers, passengers, automobiles, and the road itself. Any stretch of road came to contain information for orientation, direction, and traffic management. Its signs, lights, and stripes, became second nature. There were places to service the car and to serve the mobile populace. The landscape – urban, suburban, rural, became an automotive one. (1988: 41)

A paisagem torna-se, conseqüentemente, mais automatizada, automotivada e moldada ao jeito desta nova forma de viajar. É expectável, portanto, que comecem a surgir uma série de outros espaços ao longo da estrada que respondam à crescente quantidade de viajantes, mas também à necessidade da velocidade, de um novo tempo (histórico mas também de deslocação) e um novo espaço que irão marcar e demarcar a cultura americana para sempre. Esta paisagem moderna tornou-se cada vez mais marcada por presenças como o *MacDonald's* (com o famoso hambúrguer) ou muitos outros espaços que começam a dominar as margens da estrada, como acontece com o que passou a ser chamado *road side attractions*<sup>9</sup>, as quais fazem parte integrante dessa mesma cultura:

[...] the hamburger, thanks to the innovations of the *White Castle System* and the *McDonald's Corporation*, became the Model T of prepared foods. It rides America's express lane to change via the postwar period's expanded highway system, inseparable from the suburban infrastructure that sprung up around it. And more: it closed up vast grasslands and built immense economies. It helped create the corporate culture that drives so many aspects of contemporary America. (Ozerski, 2008: 16)

---

<sup>8</sup> Segundo Kenneth I. Helphand o desenvolvimento americano deste período e as grandes transformações levaram àquilo que conhecemos hoje como sociedade de consumo. Estávamos perante uma sociedade que tinha sido privada dos seus bens e que começava a ter um maior desafio económico.

<sup>9</sup> Embora o objectivo aqui não seja explorar estas atracções, elas foram conquistando o seu lugar ao longo da estrada por duas razões: 1) ajudaram à consolidação da estrada enquanto espaço simbólico e de memória e 2) transformaram-se em locais de peregrinação, reforçando a sua importância turística e cultural ao mesmo tempo que tornavam a estrada um lugar ainda mais aliciante.

Estas respostas aos estímulos e necessidades da estrada contemporânea, marcam a sua importância numa sociedade cada vez mais consumidora e com um grande impacto na própria economia mundial.

Mas se a paisagem dos Estados Unidos estava em mudança isso não significa que alguns dos seus valores se tivessem alterado. Muito pelo contrário, esses valores foram reforçados. A liberdade, bem vital para o americano, mantinha-se como elemento revestido de grande significado, um direito individual e condição primeira de busca da felicidade. Tal justifica que a estrada tenha conquistado um lugar muito especial enquanto espaço que permitia a busca ou a fuga (contínua?) e a deslocação de um lado para o outro como caminho de liberdade e também de mobilidade social. Por isso, muito antes do desenvolvimento das auto-estradas, a estrada já tinha a sua importância como elemento físico e simbólico, seja como espaço de trocas comerciais, seja como local que fomentava a possibilidade de ascensão social, a mudança de vida para o cidadão americano.

A *Route 66*, famosa estrada americana, é um dos maiores exemplos de como a estrada se veio a tornar num espaço icónico. Apelidada de *Mother Road*, permitia atravessar os Estados Unidos e tornou-se rapidamente num local de peregrinação, mesmo agora depois de fechada, pois este é um local onde ainda resistem algumas das *roadside attractions*, dada a sua importância turística, imagética e, principalmente, cultural, como refere Andrew F. Wood:

The nearly 2,500-mile diagonal thread connecting Chicago and Los Angeles always existed both as road and “road.” Route 66 began in 1926 as a promise of an American ideal, a “good road”, the path that John Steinbeck would label “the Mother Road”, the place that Bobby Troup would call “the highway that’s the best.” It is more than a way to get somewhere; it has long been viewed as a place worth going. Throughout its existence, Route 66 has reflected a convergence of practical necessity and outlandish hucksterism, representing a conveyance to the mythical Frontier, the exotic Other, even the Promised Land. (2010: 69)

Reconhecida internacionalmente, esta estrada é também outras estradas e passa a integrar músicas, filmes, documentários, pinturas e fotografias. A consagração da *Route 66* mostra verdadeiramente a importância da estrada para a nação americana, particularmente pela ligação física ao Oeste, espaço simbólico intimamente relacionado com a construção do país e a mobilidade, tanto física como identitária.

Para além disso, a *Route 66* era o exemplo máximo da necessidade de mudança e mobilidade, aspectos que marcam a cultura americana como comenta Jasper:

Few Americans feel tied to their geographical location, and those who do often seem old-fashioned or misguided to the rest of us; the farmer resisting the encroachment of the suburbs, the members of inner-city gangs whose territoriality makes them loyal to their 'hood', the old lady who has lived in the same peeling house all her life. The educated, the powerful, the energetic Americans, those with a future, are ready to move in pursuit of that future. They wonder why the rooted ones don't exclaim, 'I've got to get out of here and make something of myself.' Millions of immigrants worldwide are ready to risk everything they have for a chance to come here and do just that, and millions of native-born Americans move and start over each year. This is the modern dream, a utopia in which individuals control their destinies. (Jasper, 2000: 242)

Um certo tipo de nomadismo faz parte da cultura americana, permitindo a estrada o concretizar do sonho de partir em busca da felicidade, o que não implica que esta seja atingida, até porque nem todas as estradas, tal como nem todas as viagens, terão um sentido e um final positivo. Acresce que fazer-se à estrada (*hitting the road* – uma expressão mundialmente conhecida pela canção de Percy Mayfield de 1960) e partir com destino incerto parece ser o desejo da maior parte dos aventureiros do asfalto, para os quais a estrada é sinónimo de possibilidade e de libertação das amarras da sociedade. No entanto, esta também pode revelar-se uma autêntica ameaça, dadas as surpresas que esconde ou até os perigos da velocidade em si, responsável por inúmeras mortes, bem como factor de aumento da poluição. Klinger aponta exactamente para este último ponto ao referir que, nos anos 60, os media já alertavam para o perigo do desenvolvimento da estrada, ao olharem os Estados Unidos como um espaço fora de controlo:

Cars destroy the landscape, environment, and public health, while highways contribute to a mounting death toll. The thrill of the ride and the road no longer symbolize a frontier legacy and democratic freedom, nor even the affluence of leisured suburbanites and their teenagers. Instead, they symbolize the irresponsibility of modernity, portending disaster. (Klinger, 1997: 194)

A estrada apresenta, assim, uma dualidade: se por um lado está directamente associada à ideia de progressão positiva, por outro, também essa progressão pode surgir como descontrolada e tendencialmente perigosa, vertente que vai ser explorada

especialmente em alguns filmes dos anos 70.<sup>10</sup> A dinâmica carro, estrada, homem (muito mais frequente do que mulher) viajando para o desconhecido a velocidades loucas (porque a viagem também aparece condicionada, em parte, pela ligação homem + máquina que permite a ligação auto + mobilidade) tem o seu apogeu no cinema com o *road movie*, um género americano por excelência que celebra a possibilidade de liberdade em estrada e, ao mesmo tempo, a mobilidade, o movimento, seja ou não destrutivo. Na verdade, este é um género que, apesar de ser moderno ou pertencer à modernidade por várias razões, tem uma longa história cultural, mostrando uma imagem de uma América em constante movimento (e em mudança) em busca de uma certa Terra Prometida. Por isso mesmo, possui uma iconografia e uma estética muito particular que originou, de uma forma ou de outra, aquilo que se podia apelidar de *mediascape*, uma paisagem devedora do cinema, a que Jean Baudrillard se reporta ao referir que, nos Estados Unidos, a vida é cinema e cultura:

Here in the US, culture is not that delicious panacea which we Europeans consume in a sacramental mental space and which has its own special columns in the newspapers – and in people’s minds. Culture is space, speed, cinema, technology. This culture is authentic, if anything can be said to be authentic. This is not cinema or speed or technology as optional extra (everywhere in Europe you get a sense of modernity as something tacked on, heterogeneous, anachronistic). In America cinema is true because it is the whole of space, the whole way of life that are cinematic. The break between the two, the abstraction which we deplore, does not exist: life is cinema. (1988: 100-101)

A viagem revela-se essencial à cultura americana, sendo também um símbolo universal do curso da vida que, em especial neste país, é também ela cinematográfica. As histórias na estrada exploram questões de identidade e pertença, de desejo e sentido, de direcção e liberdade.

---

<sup>10</sup> Embora a característica distópica da estrada não seja aqui aprofundada, é importante referir que são muitos os filmes que apresentam a estrada como um local (potencialmente) perigoso, especialmente as obras cinematográficas que combinam *road movie* e distopia/apocalipse como sugere toda uma linha de *road movies* que seguiram este caminho. A título de exemplo refira-se a trilogia *Mad Max* (1979, 1981, 1985) de George Miller ou *The Road* (2009) de John Hillcoat que exploram um outro lado da estrada e que remetem para o final de *Easy Rider*, em que os caminhos estão em aberto e podem ser tanto profundamente perigosos, dada a morte dos protagonistas, como esperançosos, evidenciada pela ambiguidade da cena final. Se, de alguma forma, nos anos 70, esta tensão é explorada, o que é certo é que grande parte dos *road movies* (inclusive os apocalípticos) não está destituída de esperança ou redenção, como se pode confirmar com, por exemplo, *Seeking for a friend for the End of the World* (2012), de Lorene Scafaria.



Para se compreender melhor como surge o *road movie* e qual o significado da viagem na cultura americana é necessário regressar, antes de mais, à estrada e ao modo como os viajantes se apropriaram dela, aliados à rapidez do automóvel. Ademais, esta combinação deu início a uma nova leitura do espaço e do tempo onde tudo o que era familiar se tornou potencialmente distante e o que era distante se tornou familiar. Para uma total compreensão destes vários sentidos e caminhos da viagem e das suas características é forçoso começar primeiro pela literatura, onde já se sentia a força da mobilidade na cultura americana.

### **1.2.Lado A – um pequeno desvio: um breve olhar sobre a estrada e a viagem na literatura dos E.U.A.**

No seu livro *Romance of the Road: The Literature of the American Highway* de 1996, Ronald Primeau insiste na importância da estrada e do carro enquanto elementos sagrados para os americanos. Para eles, estes não são simples instrumentos de deslocação, mas sim factores com uma forte carga simbólica. Afinal, o carro e a estrada permitiam a tão necessária viagem, facilitando o caminho solitário e aventureiro do movimento, bem como a velocidade, pelos vastos espaços que marcam a paisagem americana.

A narrativa da estrada, sendo influenciada por vários géneros literários, não se resume, porém, a um conjunto de textos e técnicas literárias, constituindo algo de mais intrínseco à experiência americana que foi sendo desenvolvido ao longo do tempo e que viria a moldar a visão cultural da vida no asfalto. Uma das influências, por exemplo, passa pelo *Bildungsroman* ou romance de formação, que incide sobre a forma como o herói se transforma ao longo do seu caminho e da sua experiência – o que irá acontecer também com o herói da estrada na cultura americana, o qual evolui de acordo com os valores culturais e sociais vigentes, crescendo por interacção com eles. Note-se que, no entanto, existem também referências directas a outros géneros literários, como a literatura de viagens, as peregrinações religiosas ou aventuras míticas. Por outro lado, o romance que tem como cenário principal a estrada é influenciado pela narrativa mítica do herói, ainda que não se possa considerar

propriamente uma epopeia.<sup>11</sup> Podemos também encontrar ecos do picaresco, especialmente no cinema com um tom satírico e crítico.

Tal como Primeau afirma, o *road movie* é de difícil definição precisamente porque recebe, entre outras, várias influências narrativas, embora se destaque pela forma como aborda a viagem de automóvel:

[...] the genre often takes on the tone of pilgrimage to search for origins, to define a culture separate from old world, or to explore vanishing regions of a land becoming homogenized. Various myths – paradisaical, frontier, individual, success, growth – reinforce one another in the open spaces and on fast roads in powerful machines.  
(1996: 8)

Com a entrada do automóvel em cena, as viagens ganharam uma dimensão mecânica que juntou ao espírito da fronteira o idolatrar da máquina como um ícone complexo (Primeau, 1996: 5).<sup>12</sup> Porque a cultura americana é uma cultura que sempre abraçou o movimento e a viagem, é compreensível que se encontrem diversas obras cruciais para a consolidação da narrativa da estrada, com relevo especial para o cinema, onde ela encontrará o seu espaço mais moderno.<sup>13</sup> Se bem que marcada profundamente por um lado mecânico, a viagem na estrada, tal como afirma Giampero Frasca, continua a ser, em grande parte, a tentativa de aceder a um ideal de fronteira, a um alargamento do espaço, que afinal já não existe:

Il viaggio sul la strada come sintomo di una profonda crisi culturale, come manifestazione di un movimento che vaga senza alcuna meta, perfettamente consapevole ditrovar si nell'impossibilità scoprire qualcosa di nuovo, nel vano tentativo di riuscire ad accedere ad un

---

<sup>11</sup> É importante referir que a literatura que aborda a viagem na estrada é uma versão moderna daquilo a que Joseph Campbell apelida de *Monomito* em *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Central ao caminho do herói é a ideia de que ele parte numa demanda e experiencia certas provações, regressando triunfante a casa trazendo consigo poderes curativos. No que diz respeito ao *road movie*, este modelo de viagem, experiência e regresso pode surgir, o que indica que os traços referentes ao *Monomito* estão também presentes na viagem moderna.

<sup>12</sup> A teoria da fronteira foi um argumento desenvolvido por Frederick Jackson Turner em 1893 baseado na ideia de que a democracia americana foi fundada pela experiência de vida na chamada fronteira americana e com a expansão territorial para Oeste. Esta teoria veio a sofrer críticas e reconfigurações, mas nunca deixou de ter eco cultural significativo.

<sup>13</sup> Basta pensar na importância que têm para a construção dos E.U.A. os emigrantes que viajavam para o que viam como sendo a Terra Prometida em busca de algo melhor. Este ideal da procura do Paraíso surge, mais tarde, na expansão para Oeste, com os pioneiros à procura de ouro, prata e terra, o que coloca em evidência a importância do movimento que culmina, mais tarde, na mobilidade através do carro e do avião, elementos modernos de uma paisagem em mudança caracterizada por cada vez maior velocidade. A viagem, portanto, é, como explicado anteriormente, metáfora para a existência dos Estados Unidos da América, e para a sua fundação – a sua história começa com viagens, explorações, fugas e migrações (Stout, 1983: 4-5), sendo os E.U.A. classificados por Laderman como “...a nation founded upon the notion of the journey.” (2002: 7).

ideale di Frontiera che non esiste più sia come spazio fisico sia come investimento simbolico, perso com'è nell'inattuabile possibilità che la già vasta America si estenda maggiormente.

(2001: 10)

Tanto o viajante na estrada como a própria estrada estão imbuídos de um simbolismo que a fronteira e o homem de fronteira tinham tido em épocas anteriores. As narrativas da estrada, portanto, servem também para celebrar lugares e espaços que existem apenas na imaginação humana ou na sua capacidade de construir mitos, como afirma Primeau (1996: 14). Assim, a estrada e o carro ganham dimensão simbólica relevante porque fazem parte de uma longa tradição de viagem que se foi renovando e reciclando até chegar aos nossos dias, e que ainda possui uma relação importante com os mitos fundadores da nação.

Viajar é uma actividade plena de sentido na cultura americana, especialmente quando associada a uma versão romantizada do espaço inexplorado, de *wilderness*, e focada na relação que o indivíduo estabelece com o espaço que o rodeia. Como afirma David Laderman (2002: 8), esta romantização contém uma contradição essencial entre natureza e cultura, pois oscila entre o sentido de conquista da natureza e ao mesmo tempo a necessidade da sua celebração como entidade primordial. Estes aspectos podem ser observados em autores como Cooper, Whitman, Thoreau ou Twain, em cuja escrita o imenso espaço americano se converte em amor pela natureza em toda a sua exuberância. A estrada em Whitman é um símbolo sem princípio nem fim, que cada indivíduo deve percorrer durante a sua vida.

“Song of the Open Road” de *Leaves of Grass* (1856) é, sem dúvida, um dos textos mais importantes relativamente à narrativa da estrada, uma vez que celebra o vasto espaço americano através da transcendência da natureza e, ao mesmo tempo, a necessidade de movimento constante tão característica da cultura americana. Primeau comenta-o do modo seguinte:

Of the 19th-century influences, Walt Whitman contributed most to the modern road narrative in his synthesis of quest conventions and his expansion of the genre's protest against the status quo. In ‘Song of Open Road’, the speaker casts off burdens and takes to the highway to find what is latent in ‘unseen existence’. Listening to the ‘cheerful voice of the public road’, he learns the wisdom is ‘not finally tested in schools’ but through the ‘efflux of the soul’. People, places, and events merge into one another during the journeying or movement along road where, ‘all other progress is the needed emblem and sustenance’. (1996: 21)

Whitman marcava assim os temas e as preocupações das narrativas da estrada, elemento que convidava a ir contra aquilo que estava estabelecido e a desafiar os valores dominantes. Isto iria surgir de forma paradigmática com *On the Road* de Kerouac, publicado em 1957, narrativa que viria a revolucionar, enquanto um dos textos fundadores do *road movie*, a forma como a estrada e o carro passaram a ser vistos na cultura americana, contribuindo definitivamente para a fixação e a elevação simbólica da estrada como campo de fuga, movimento e espaço indutor de sonhos.<sup>14</sup>

Antes da chegada de Kerouac e dos *Beatniks*, já Twain (e, entre outros, Melville, na figura de Ishmael em *Moby Dick*, 1851) através de *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), por exemplo, apresentara de forma poderosa a viagem como fuga e demanda. O asfalto é aqui o rio, neste caso, o famoso Mississippi, que atravessa grande parte dos Estados Unidos, tal como a *Route 66* o fará mais tarde, e que é sinónimo de presumível liberdade para os protagonistas. A história de Huck, também ela exemplo do romance de formação, iria influenciar grande parte das narrativas da estrada e também do *road movie*, uma vez que, para além de introduzir a importância da viagem enquanto escape à sociedade e à realidade que rodeia o protagonista e o escravo Jim, também a usa como forma de crítica, aliás uma das características mais comuns deste tipo de obra literária, tal como aponta Laderman:<sup>15</sup>

The story of their journey downstream [Huck and Jim] becomes a penetrating commentary on the society they travel past and through, revealing corruption, moral decay, and intellectual impoverishment. Huck learns the dignity of human life by being on the road (“on the river”); he helps Jim escape at the end, symbolically repudiating the moral blindness of the “respectable” slaveholding culture. Moreover, the novel implies that living with nature (represented by the journey downriver) is more pure and authentic than the culture observed from a fluid distance. (2002: 8)

---

<sup>14</sup> A obra surgiu numa nova tradução recentemente pela mão de Margarida Vale de Gato. Cf. Kerouac, Jack ([1957; 2007] 2011). *Pela Estrada Fora: O Rolo Original*. Edição, introdução, tradução e notas de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio d'Água.

<sup>15</sup> O romance será também responsável pela criação de uma estrutura comum no *road movie*, a história de dois amigos, normalmente com personalidades distintas, que viajam juntos pela estrada fora. O *buddy film* integra geralmente o *road movie*. Por norma, tem como protagonistas duas personagens do mesmo sexo (normalmente masculino) com personalidades diferentes, e que, apesar de amigos, não se compreendem um ao outro. À medida que a narrativa avança, a sua amizade vai-se fortalecendo. O *buddy film* pode ser encarado como um género onde a relação masculina está livre de restrições (Carroll, 2003: 73-75). Os temas principais do *buddy film* são as crises de masculinidade (classe, género ou identidade). Para um aprofundamento deste tema cf. Casper, Drew (2011). *Hollywood Film 1963-1976: Years of Revolution and Reaction*. West Sussex: Wiley-Blackwell, em particular a secção “Buddy Film”, 247-252.

Todavia, nem sempre a viagem tem o propósito de crítica, podendo ter apenas um sentido de aventura, embora a dimensão de crítica social seja frequente quando se pensa no *road movie*, dado o seu aparecimento ter como ponto de partida o movimento contracultural da década de 60 do século XX. Twain mostra-nos personagens que, pela sua inquietude ou por via dos seus condicionalismos de vida, partem em busca daquilo que não conseguem encontrar quando estão presos a um dado local. Esta será uma das características mais identificáveis deste tipo de narrativa. Aqueles que, por razões diversas, não conseguem criar raízes serão as figuras que irão constituir a imagem de marca do *road movie*, como afirma Primeau (1996: 21) especialmente no que toca aos primeiros filmes passíveis de associar directamente ao género.<sup>16</sup>

De facto, a obra de Twain será fonte de inspiração para outros modelos. É esse o caso de Jack London para quem viajar estrada fora era sinónimo de errância e de sobrevivência no espaço ilimitado, criando um verdadeiro mito do vagabundo americano como uma figura que vivia à margem da sociedade, imagem que também viria a influenciar narrativas subsequentes.<sup>17</sup> Outros escritores que adoptaram a viagem como elemento narrativo estruturante, John Dos Passos ou Hemingway, por exemplo, usam-na associada a um sentido de inquietude profunda. No caso de Steinbeck, a viagem ganha uma outra dimensão importante, especialmente porque a estrada surge como um espaço decepcionante. *The Grapes of Wrath* (1936), que viria a ser adaptado ao cinema por John Ford em 1940, é uma das obras mais importantes para a compreensão do *road movie*. Centrando a acção na época da Grande Depressão, a obra introduz o espaço da estrada como única alternativa possível para a fuga a uma situação desesperada, mas também ela se revela espaço de desespero e (des)ilusão, pondo fim à fantasia que a associava unicamente a esperança, a liberdade, espaço edénico, especialmente figurado nas laranjas sumarentas, conforme assinalado por Frasca:

---

<sup>16</sup> Embora a inquietude (*restlessness*), ou o desejo de partir (*wanderlust*), também seja uma das características mais importantes do herói do *road movie*, esta não é a única razão pela qual o protagonista destes filmes parte estrada fora.

<sup>17</sup> A figura do vagabundo é sentimentalizada, representando um ideal de mobilidade que é central à cultura americana, colocando-o como figura que vagueia sem preocupações relativamente à cultura dominante. Por outro lado, também é visto como uma ameaça a essa mesma comunidade. Em *The Tramp in America* (2001), Tim Cresswell coloca em evidência o vagabundo como uma ameaça, desenvolvendo um estudo bastante interessante sobre esta figura nos Estados Unidos.

La strada assume i connotati dell'indeterminatezza più che della speranza, lo spazio fisico cui affidarsi necessariamente, visto che tutte le alternative appaiono impraticabili a causa della sfavorevole congiuntura economica e della densa coltre di sabbia e polvere (la *Dust Bowl*) che aveva reso i terreni aridi ed inutilizzabili. [...] Indeterminatezza che va a braccetto con l'illusione che il tragitto compiuto su un arido nastro non del tutto asfaltato possa portare all'effettiva salvezza, in quel luogo, in quella virtuale valle dell'Eden in cui è possibile allungare un braccio e cogliere una succosa arancia. (2001: 25)

Steinbeck chega, assim, à conclusão importante de que estrada americana podia ser espaço de enorme desilusão. A viagem dos Joad é, acima de tudo, motivada por um forte sentimento de perda, porque, ao contrário do que ocorre com a maioria dos protagonistas destas narrativas, eles não querem partir e são a isso obrigados, deixando para trás uma série de elementos que definem a sua casa e a sua identidade, o seu enraizamento.

O que coloca os Joad na estrada é, à primeira vista, a sua impotência perante os acontecimentos do *Dust Bowl* e a perda das suas propriedades; note-se, entretanto, que estas já não são o exemplo da relação perfeita entre o homem e a terra, ou dos ideais pioneiros, mas sim da exploração comercial e industrial do espaço natural. Para os protagonistas, a única forma de sobrevivência alternativa é partir numa carrinha que, ao invés de representar a condição positiva de mobilidade e transição para algo melhor, acaba por ser símbolo da errância do espaço doméstico e da desumanização do mundo.

A viagem em Steinbeck funciona, assim, como um meio para a análise das causas sociais e políticas que levaram ao empobrecimento de uma faixa significativa da população. Contudo, a estrada não está apenas associada a este lado negativo, uma vez que, apesar de todas as adversidades, se apresenta como o caminho a percorrer para cumprir o *American Dream* numa viagem espiritual e física que termina em aberto (Marques, 2008: 80).

O autor viria a ser uma figura marcante no que respeita à narrativa cuja acção decorre na estrada, mas não tanto quanto Jack Kerouac com *On the Road* (1957), a obra da cultura *Beat* que, tal como o fizera a de Walt Whitman, voltaria a celebrar a importância deste espaço, sendo considerado o texto literário a seu modo fundador do

*road movie*.<sup>18</sup> Obra que viria a ser adaptada ao cinema por Walter Salles em 2012, *On the Road* marcou toda a narrativa da estrada que se lhe seguiu, bem como o *road movie*. O livro que conta a história de Sal Paradise e Dean Moriarty torna-se um dos grandes exemplos de redescoberta da paisagem americana e de aproveitamento da viagem, festejando a importância da mobilidade e da autonomia face aos constrangimentos sociais, dois temas caros ao *road movie*, pelo que se afigura necessário explorar aqui, de forma mais alongada, a importância do romance para esta narrativa cinematográfica.

*On the Road* de Kerouac rapidamente se tornou num objecto de culto, ao mesmo tempo que trazia a viagem e a cultura *Beat* para o centro das letras americanas (Primeau, 1996: 38) e mostrava, através do narrador, o perpétuo dinamismo da juventude americana que fugia às amarras de uma sociedade opressora, uma juventude sem medo de enfrentar o desconhecido, abrindo novos horizontes para a própria narrativa ligada à estrada:

Restless, rebellious, spontaneous, ecstatic, and reckless – the Beats embodied these characters in their lives and literature. Their excitement rolls right over the complaints of older road stories, such as the cranky travels of Henry Miller *The Air Conditioner Nightmare* (1945), the discontent in John Steinbeck's novel, *The Wayward Bus* (1947), or the ominous tension of *noir* films like Ida Lupino's *The Hitch-Hiker* (1953). (Mills, 2006: 35)

Esta espontaneidade e rebeldia opunha-se directamente à estabilidade ou cristalização em formatos pré-definidos e, assim, à ideia de um destino marcado e de uma vida dominada por regras. De alguma forma, as figuras de Sal e Dean são devedoras da versão idealizada do vagabundo, uma vez que demonstram firmemente uma crença na celebração da demanda e do lado transitório da vida. Laderman sublinha isso mesmo ao identificar os protagonistas com a figura do vagabundo, apontando a forma como esta irá influenciar o *road movie*, dada a sua posição à margem da sociedade:

---

<sup>18</sup> Tal como referido anteriormente, não é propósito deste estudo a análise extensiva da literatura dos E.U.A. que dá relevância à estrada, ao carro e à viagem. De notar também que outras artes, como a fotografia, irão eleger a estrada como elemento fulcral, por exemplo, *The Americans* (1958) de Robert Frank, obra fotográfica maior do autor que, de resto, também trabalhou com a geração *beat* em *Pull My Daisy*, filme experimental de 1959, que realizou com Alfred Leslie, baseado num poema de Ginsberg e com narração de Kerouac. Importante será também lembrar a fotografia que Frank tira, em 1948, de uma rua em Manhattan, a linha branca no meio da estrada, numa demonstração da ideia de perspectiva. Contudo, e como nota Patton (1986: 34), esta é também uma fotografia que sugere a identificação da geografia urbana americana com a geometria rural e a forma como estas duas estão ligadas pela estrada.

A related figure comprising the novel's frame of reference is the hobo, symbol of the Depression era who is idealized by Sal and Dean for his unattached, rambling lifestyle, and for the implicit critique of materialism he represents. They embrace the hobo lifestyle as the debris of a failed economic system – thus holding special spiritual secrets for them. Many road movies blend the cowboy and hobo figures in the road outlaw, crystallizing the notion of being both morally and literally outside the law and society.

(Laderman, 2002: 10)

Com efeito, o romance não só usa a figura do vagabundo, como também a combina com a do cowboy, de modo a reforçar a ideia de que são personagens à margem da sociedade.<sup>19</sup> A estrada acaba por funcionar enquanto espaço idealizado que sugere uma espécie de *wilderness*, espaço para além do urbano e do suburbano, como também afirma Laderman (2002: 14-15). É, portanto, essa a razão de em *On the Road* prevalecer o imaginário da fronteira (entendida como uma vasta área do novo continente conhecida como Oeste americano, e associada à fluidez e mudança), embora o movimento constante seja um estado de espírito permanente. No entanto, essa movimentação de um lado para o outro era diferente, como nota Primeau:

While pioneers made and used maps to guide their search, modern highway maps are seen as monotonous and restrictive of the experiences sought. Danger lurked everywhere for the early settlers, whereas safe and dull roads soon lulled modern travelers away from adventures. Even nomadic pioneers lived essentially in one place at a time, and travel was often an undertaking of epic proportions. Modern drivers, on the other hand, take for granted a highly mobile, throwaway society. The pace of the stagecoach was slow and deliberate, but more recent highway travel was often followed in the Neal Cassady school of frenetic trip planning. (Primeau, 1996: 24)

A aventura na estrada, ao contrário do que acontecera com os primeiros exploradores que, por imperativo da sobrevivência, se preocupavam com questões externas, é agora orientada por impulsos íntimos do ser humano. Os exploradores modernos conquistavam rapidamente o espaço físico, fruto de um sentimento de desenraizamento, perceptível nas personagens de Kerouac, que tentam alcançar novos objectivos ao longo da sua viagem. O aumento da velocidade e a redução das distâncias por via do meio de locomoção alteravam rapidamente a forma como o viajante se sentia face à viagem, bem como a definição daquele a nível identitário.

---

<sup>19</sup> Aliás, o *western* representa uma grande influência no *road movie*, vertente que vai ser desenvolvida posteriormente neste estudo aquando da análise e descrição das principais influências cinematográficas do género.



A estrada oferece-se também enquanto local de peregrinação em que é possível a procura de uma harmonia perdida. Os *Beats* recuperavam Whitman e encontravam em “Song of the Open Road” o poema da liberdade e da mobilidade do séc. XX. A estrada chamava por eles como o espaço para escapar ao lugar-comum, permitindo a imersão do ser nos grandes mistérios da vida (Mills, 2006: 35). No fundo, a estrada começara a ser o lugar para se estar, em vez de ser meramente um meio de transpor distâncias numa deslocação, passando a funcionar como o local de fuga, procura incessante e auto-descoberta.

O espaço da estrada, como reconhece Talbot (1999: 58), representa o eixo central da narrativa e da experiência que recria uma paisagem evocativa da promessa de liberdade e oportunidade que motivara inicialmente os pioneiros para seguirem sempre mais adiante no espaço de fronteira. Por isso, a busca de um novo começo adquire significado acrescido, conferindo ainda mais peso à estrada e à fronteira também elas marcantes no que concerne a esperança e a ideia de possibilidade associadas aos alicerces do sonho americano, como afirma Sam Bluefarb em *The Escape Motif in the American Novel*:

The opening up of the frontier gave the phenomenon of escape its peculiarity American stamp. Although the theme of flight may be seen in other literatures, it is only in American literature, particularly in the American novel, that the preoccupation with flight begins to loom large, begins to represent what is most characteristically American – the urge to be forever wandering forward into new territories, to take the Open Road, as Whitman chronicled that urge, to be on the move, as fictional Americans from Natty Bumppo to Kerouac’s Dean Moriarty have enacted it. This American preoccupation – the desertion of the old for the hope of the new – has been a deep and powerful force in American life since the landing of the Pilgrims at Plymouth Rock, in their own escape from social and religious persecution. (1972: 7)

A narrativa de Kerouac abre-se à possibilidade da dimensão gigantesca da estrada americana e tenta provar, ao contrário das de Steinbeck ou outros, que há uma saída possível para as ansiedades do ser humano, apesar de nem todos as descortinarem. Essa saída pode até ser a viagem contínua e interminável, mesmo que esse movimento não ofereça solução para o mal-estar de Sal, pois a sua América caracteriza-se por uma certa tristeza que só é temporariamente curável pelas aparições de Dean Moriarty, pela partida estrada fora e pelo poder terapêutico que só ela pode oferecer. De notar ainda que Sal refere que a sua vida na estrada só começou com a chegada de

Dean. Este funciona como figura de genuína comunidade para Sal, para além de incorporar a figura do viajante inquieto que vai oferecendo ao leitor uma perspectiva panorâmica de estradas, bares e cidades americanas numa forma completamente inovadora, utilizando uma prosa livre, com ritmos influenciados pelo jazz (Talbot, 1999: 55).

Em *On the Road* o movimento contínuo torna-se inevitável. As paragens são temporárias, o que dificulta a definição de lar tanto para Sal como para Dean, pois os dois protagonistas, pioneiros do asfalto, estão claramente extasiados pelo poder da estrada. Mover-se de um lado para o outro desafia qualquer hipótese de enraizamento, representando, por isso, a importância da fugacidade, reflectida na procura constante de uma espécie de terra prometida que se revela não ser mais do que uma ilusão, como aponta Talbot:

Pure, sustained bliss is an illusion. Sal discovers early that the myth of the West is an illusion when he walks the streets of Hollywood and the lights from the office buildings make him think of Sam Spade. What he discovers in California is not a promised land, but an America trapped at the end of the road. He also learns through his journey that the road carries its own disillusionment and darkness. (1999: 80)

A chegada ao Oeste não corresponde à imagem que Sal idealizou. Em última análise, a estrada também apresenta becos sem saída, o que não impede os dois protagonistas de retomarem a sua viagem. É por isso que, como assinala Talbot, Kerouac não apresenta uma solução quanto ao propósito da viagem, uma vez que as aventuras de Sal e Dean são motivadas por uma promessa que se antevia iria ser cumprida no fim da estrada, mas que, na realidade, não o é.<sup>20</sup>

De acordo com Janis Stout (1983: 10), *On the Road* é uma das obras essenciais em que o paradigma do Oeste como espaço positivo, de esperança, progresso ou liberdade não se concretiza. Note-se que já em Steinbeck ou Nathanael West, por exemplo, essa tendência era bem visível. No romance de Kerouac, o Oeste associa-se à ilusão de um espaço de infinitas possibilidades, descobrindo-se estas, por fim, como finitas. Contudo, a esperança permanece, o que resulta numa constante busca dessa idealização geográfica em que, afinal, o *American Dream* não se

---

<sup>20</sup> Quanto a esta questão, Talbot (1990: 80) refere que Kerouac trabalha uma narrativa que oscila entre o desejo de partir estrada fora e o desejo de se fixar. Esta dualidade de pulsões entre o enraizamento e a fuga marca a diferença entre Sal e Dean. O primeiro sabe que a realidade dele vai inevitavelmente conduzi-lo a partir, o segundo combina as duas realidades.

concretiza e se esfuma perante o protagonista. Resta a experiência da pureza espiritual sentida na estrada, o movimento enquanto último acto com sentido, que marca a meta final: atingir a liberdade pessoal.

*On the Road* é também a voz de um protagonista descomprometido com o sistema e que reage contra as opressões que este impõe, uma vez que rejeita os valores da sociedade convencional. Kerouac e os outros *Beats* procuravam um regresso a certos valores fundadores da história americana. O sentido deste romance era de índole menos política e mais social, visto chamar a atenção para uma sociedade cuja ordem determinante consideravam ser fortemente limitadora da liberdade individual. Restava a fuga para a estrada, procurando-se nela um modo de vida que fosse mais simples e descomprometido, voltando as costas ao sistema que recusavam. A estrada torna-se o espaço que alivia o cansaço de uma geração que herdou um mundo em que, afastadas as crises da década de trinta e a guerra mundial que marcara boa parte da década de quarenta, os E.U.A. se confrontavam com o clima de Guerra Fria e com o novo pensar de uma geração academicamente bem preparada e pouco dada a resignar-se aos ditames de tempos anteriores, como afirma Tim Cresswell:

The inner circle of beats, revolving around Kerouac and Ginsberg, came out of Columbia University. More importantly they came out of a particular time and place – post-war North America. The United States had just gone through the depression of the nineteen thirties and World War Two. It was experiencing the beginning of the nuclear age and lived with the possibility of annihilation. [...] The red-baiting of McCarthy and Len Hall terrorized US academia and culture. Electronic mass media were becoming part of everyday life. Between World War II and the Vietnam War the United States felt weary and hopeless – beat. (1993: 252-253)

A viagem que Kerouac realiza, na escrita como na vida, caracteriza o movimento também como um elemento de resistência aos poderes hegemónicos, especialmente no que toca ao consumismo excessivo associado à rápida produção de bens de consumo que lhe parecem estar a reduzir o cidadão americano a uma condição crescentemente desumanizada. O movimento surge, assim, como a melhor acção possível sobre o seu tempo e como modo de protesto contra o *American way of life* através da projecção da figura do vagabundo que é, acima de tudo, marcada por uma atitude existencial e marginal por vontade própria, e que parece emergir da estrada para simbolizar esta insatisfação com a América sua contemporânea. Este

descontentamento também é, ao mesmo tempo, revelação da ansiedade e incerteza pessoal, visível nas várias personagens que vão aparecendo ao longo do romance:

Embora não façam parte de um movimento organizado de protesto político, nem intervenham activamente na causa social da luta de classes, todas as personagens secundárias e figurantes que povoam a narrativa e que se cruzam com Sal Paradise e Dean Moriarty, têm um denominador comum; todos eles partilham uma constante inquietação espiritual; todos eles vagueiam, figurativa e literalmente, com a mesma alma de andarilho. (Marques, 2008: 99)

Todas as personagens manifestam um certo desassossego e um desejo de continuar a sua viagem, pelos mais variados motivos. É esse movimento colectivo, essa deslocação em massa que começa a ter visibilidade enquanto representação da insatisfação pessoal. São estas as figuras que Kerouac mais admira, aqueles que estão felizes por estar em todo o lado e em lado nenhum e que a sociedade faz por ignorar: drogados, vagabundos e figuras marginais de todo o tipo. Desta forma, o autor também os está a colocar como figuras centrais do seu romance.

Contudo, nem Sal nem Dean parecem conseguir apontar um caminho alternativo e este é o paradoxo da sua viagem. A narrativa questiona os valores da sociedade, do materialismo e do enraizamento na conformidade, através de personagens que procuram um outro lado da América que nunca chegam a encontrar, porque a sua fuga se transforma num vazio absoluto numa estrada sem saída, até porque Sal não consegue nunca desligar-se por completo do sistema, uma vez que está dependente dele. A viagem parece ter quase um sentido circular, pois os dois protagonistas encontram-se no final sensivelmente na mesma situação em que estavam no início do romance.

Tal como Tim Cresswell (1993: 260) propõe, somos confrontados com uma história em que duas pessoas estão constantemente a evitar fixar-se, embora passem o tempo todo à procura de um centro gravitacional – América – que os estabilize, que lhes mostre o sentido e a essência daquilo que já se perdeu. Toda a viagem será potencialmente em vão, porque a vida errante que a estrada proporciona só permite seguir errando no vazio e na desilusão, o que irá acontecer em *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper), o texto visual fundador do *road movie*.

*Easy Rider* é influenciado por *On the Road* especialmente no facto de o filme também nascer de um movimento contracultural e, por isso, ter em conta a importância da mobilidade enquanto resistência. Aliás, *Easy Rider* parece ser a

transposição visual da obra de Kerouac para o grande ecrã, pois a viagem de Wyatt e Billy, como a viagem de Dean e Sal, é uma demanda por uma América verdadeira, que não vai ser encontrada pelos protagonistas, revelando-se mera utopia. *On the Road* inaugura esta faceta de resistência e de importância do movimento como possibilidade de renovação e o filme de Hopper leva-a mais além.

### 1.3.Lado B: Antes do *road movie*

*Easy Rider* é o filme chave que inaugura o *road movie* enquanto género cinematográfico, evidenciando grande parte daquilo que hoje conhecemos como as suas principais características, especialmente na forma como irá tratar a mitologia do Oeste, pois o filme representa ao mesmo tempo o rejuvenescimento e a desintegração do velho Oeste (Talbot, 1999: 86). Mas, tal como na literatura existiram obras que influenciaram a narrativa centrada na viagem pela estrada, e de que são exemplos alguns dos textos antes mencionados, também no cinema surgiram obras que contribuíram para o aparecimento do *road movie*. Da mesma forma que a literatura de estrada revelou ser uma forte influência na construção do imaginário do *road movie* e, nesse sentido, funcionou como pioneira na transposição desse imaginário para o cinema, também os primeiros filmes em que o carro/mota e a estrada estavam presentes foram extremamente importantes para a consolidação do género. Estes são denominados de *proto-road movies*: filmes que ensaiam algumas das características que viriam depois a ser aplicadas nas histórias passadas na estrada.<sup>21</sup>

Apesar de ser considerado pela crítica aqui subscrita um género do pós-guerra, o *road movie* deve ser compreendido tendo em conta alguns clássicos do cinema pois, mesmo sendo “novo”, não esconde a influência de outros géneros. Reconhecê-los ajudará a compreender melhor o seu surgimento. O *western* é, sem dúvida, um dos géneros que mais influencia o *road movie*, como afirma David Laderman:

---

<sup>21</sup> Steven Cohan e Ina Rae Hark, em *The Road Movie Book* (1997: 4-6), não deixam de considerar alguns dos filmes como *road movies* que, ao contrário dos filmes do género feitos a partir dos anos 60, imaginavam uma maior e mais fácil integração dos protagonistas na cultura dominante. Longe do espaço de rebeldia visualizado em *Easy Rider*, nestes filmes a estrada tem uma dimensão utópica: “Romance and the reestablishment of a democratic consensus dominate the road in 1930s and 1940s Hollywood films [...]” (1997: 6). Contudo, *On the Road* de Kerouac viria a ter influência na redefinição do protagonista da estrada que passava agora a ser marginal e não assimilável pela cultura dominante. Mais tarde, *Easy Rider* viria a funcionar como negativo do romance e o seu peso no género tornou-se inquestionável. Apesar de este ser um tema que merecia um maior aprofundamento tal não está dentro do propósito desta tese, até porque a análise desenvolvida considera o *road movie*, na linha de Corrigan (1992: 46), um género essencialmente do pós-guerra. Daí que, na leitura proposta, os filmes anteriores a *Easy Rider*, que codifica o *road movie*, sejam considerados *proto-road movies*.

The Western, for example, is a classical genre of substantial formative significance for the road movie. With its emphasis on the precarious, ambiguous border between nature and culture, and its prevalent use of the journey as narrative structure, the Western functions in a sense as the road movie's grandparent. The frontier America of the Western's preindustrial mythology becomes rearticulated as industrial Americana in the road movie. More significantly, both genres explore wandering and/or migration in narrative and aesthetic terms. With its lone rider of the vast open plains trekking through the romanticized but ominous wilderness, the Western anticipates the road movie both visually and thematically. (2002: 23)

De facto, filmes como *Stagecoach* (1939), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) ou *The Searchers* (1956) de John Ford marcam decididamente o cinema cuja acção decorre na estrada, uma vez que são exemplos importantes de como a viagem pode funcionar enquanto forma de crítica social, espaço de revelação ou redenção.

O protagonista do *western* é um viajante por excelência, um pioneiro que conquista o território encarado como *wilderness* e que percorre esse imenso espaço a cavalo, numa busca geralmente solitária. É o homem à procura do seu próprio Graal, uma vez que o cowboy do *western* é claramente influenciado pela figura do cavaleiro medieval. E como Giampero Frasca nota (2000: 60), o viajante do *road movie* continua a viagem feita por outros antes dele, cultivando o gosto pela aventura dos heróis do *western*.

Neste contexto, é ainda importante considerar a diligência, elemento fulcral enquanto veículo de transporte que virá mais tarde a ser substituído pela moto e pelo carro, uma vez que o *western* se transforma por via da modernização, apresentando-se aliás como vítima desta. A título de exemplo, é de referir *The Searchers*, uma narrativa que se alimenta da mobilidade (seguindo mais o trilha do que propriamente a estrada) e que, de alguma forma, lamenta a presença do chamado progresso. Esta modernização não significa, de modo algum, o fim do *western*, obviamente, pois a par do *road movie*, continua a ser, possivelmente, o género mais acarinhado pelos cineastas americanos e internacionais.

Também os filmes relacionados com a Grande Depressão tiveram a sua influência no *road movie*. Exemplos como os de *Wild Boys of the Road* (1933) de William A. Wellman, *It Happened One Night* (1934) de Frank Capra, *The Wizard of Oz* (1939) de Victor Fleming, *The Grapes of Wrath* (1940) de John Ford, ou ainda

*Sullivan's Travels* (1942) de Preston Sturges, marcarão o *road movie*, pois todos eles usam, num certo grau e de uma forma ou de outra, a mobilidade para expressar resistência à crise social pela qual se estava a passar. De acordo com David Laderman (2002: 24), grande parte destes filmes manifestam preocupação com os problemas sociais que o desemprego e a instabilidade económica estavam a provocar, o que levava a um grande sentimento de desespero e desenraizamento, sendo que esta última característica é comum à maior parte dos protagonistas do *road movie*. São filmes que estão carregados de um forte sentimento de inquietação, privilegiando o vagar e a fuga estrada adiante como forma de escape.

Pertencentes, parcialmente, a outros géneros ou sub-géneros cinematográficos (*gangster film*, *screwball comedy*), estes filmes não são propriamente *road movies* num sentido propositado e auto-consciente, mas possuem grande parte das características que são usadas deliberadamente em *Easy Rider* e subsequentemente, em especial no que respeita à importância da viagem enquanto elemento de isolamento, revelação e crítica social.

Se o *western* marca decididamente o *road movie*, a influência do *film noir* não é de menor importância. Tal como aponta Devin Orgeron (2008: 47), o *road movie* parece ser influenciado por duas grandes narrativas cinematográficas, o *western* e o *film noir*. O primeiro porque remete para o mítico passado da paisagem americana e o outro porque aponta para a igualmente mítica paisagem urbana devedora da modernização. Um é marcado por um sentimento de nostalgia desconfortável e o outro é marcado por um sentimento pessimista e de desconforto. Entre o deserto e a cidade, estas são as narrativas que o cinema explora para captar a mobilidade através do espaço e o que ela pode significar.

Em comparação com os filmes da era da Depressão, o *film noir* coloca a ênfase no elemento da criminalidade, filmando um desespero psicológico mais do que sociológico (Laderman, 2002: 24). Filmes como *Detour* (1947) de Edgar G. Ulmer, *They Live by Night* (1949) de Nicholas Ray ou *Gun Crazy* (1950) de Joseph H. Lewis são bastante importantes no aparecimento do *road movie* pela sua expressão da ansiedade cultural pós-guerra, servindo o automóvel como metáfora para a claustrofobia sentida pelas personagens. O carro, ou melhor, o interior do carro, pode conter em si a mesma atmosfera claustrofóbica que a cidade tem no *film noir*: apresenta-se como uma espécie de versão em miniatura, fechada e em trânsito, da

grande teia urbana (Orgeron, 2008: 52). O veículo torna-se o espaço de habitação e o asfalto o do percurso a seguir, carregado de perigos, como se pode ver em *Detour*.

A fuga não concede qualquer elemento de salvação, antes pelo contrário, os protagonistas do *film noir* têm sempre um destino traçado que lhes é fatal. Eles serão sempre castigados por se aventurarem para lá da cultura mais conservadora. A fuga é também sinónimo de uma profunda dissolução familiar, uma vez que o *film noir* trabalha as tensões entre o isolamento pessoal e a família ou, melhor, entre o enraizamento doméstico e a mobilidade que parece prometer a liberdade. Este é, aliás, um motivo condutor bastante importante: o homem e a mulher em fuga a funcionar enquanto substitutos do núcleo familiar mais convencional e aceite pela comunidade, uma vez que, como nota Frasca (2001:71), estão a quebrar as regras que limitam a individualidade em sociedade.

Para além disso, o *noir* irá antecipar, de alguma forma, o contexto de produção e a filmagem independente e *low-budget* do *road movie*, anunciando a chegada de um novo cinema americano independente, o *New Hollywood*, no início dos anos 70, e assimilando as suas mais vincadas características: o cinema de autor baseado em imagens esteticamente mais cuidadas, revisionismo genológico, desconstrução narrativa e ideológica e auto-reflexividade. O uso de técnicas cinematográficas, como a introdução de uma câmara no interior do veículo, por exemplo, contribuiu bastante para a estrutura narrativa e auto-reflexiva do género, tal como afirma Laderman:

Another important road movie technique [...] is the use of faces reflected in the glass windshield and rearview mirrors of the car. This not only connects the characters with the car, but also plays on mobility as reflection. We see the characters framed by moving screens within the framed screen of the film itself, imagery suggesting how the characters (and we the audience) become integrated into the moving vehicle (and the moving image).

(Laderman, 2002: 30)

Esta inovação, bastante significativa, permitia observar o condutor colocando directamente o espectador dentro do carro, fazendo dele um passageiro (ou até mesmo, dependendo do ponto de vista, o próprio condutor). A *camera car* traduzia a importância do movimento e velocidade, permitindo apresentar o ponto de vista do protagonista, ao mesmo tempo que este reflectia sobre a sua própria mobilidade. Este instrumento pode ser visto como um duplo olhar sobre o veículo e sobre o herói, como comenta Jaime Correa: “La *camera car* interpreta el espacio de manera similar a



como lo hace el héroe y transporta así la apariencia del mundo diegético tal como el vehículo de aquél transporta su cuerpo.” (2006a: 285).

A viagem pela estrada, mesmo sendo individual, não deixava desta forma de ser colectiva, especialmente no que toca ao papel do espectador do *road movie*, sentindo-se também ele protagonista. O carro passa a ser o lugar dentro de um outro lugar (a estrada) e, por conseguinte, reflecte o lugar do cinema: é onde o espectador está sentado, tal como o condutor, a atravessar todo o espaço que o rodeia. Esta insularidade móvel favorece em muito as tensões que irão ocorrer dentro do carro, contribuindo para o crescimento da/s personagem/personagens.

Tanto o *western* como o *film noir* foram relevantes na afirmação e consolidação do *road movie* porque levantavam questões pertinentes acerca de lugar, espaço e nação, algo que iria aparecer mais tarde como um dos seus grandes traços distintivos: o seu carácter contracultural e de rebelião, uma vez que viajar pela estrada fora permitia olhar a nação de dentro para fora, e vice-versa. Foram vários os filmes que fixaram estes traços, focando-se especialmente na importância da mobilidade como reflexo do estado da nação, não só no sentido físico, mas também psicológico e social.

O *road movie*, aliás, sofre influência directa do *biker movie* quanto ao meio de transporte usado, especialmente porque *Easy Rider*, filme fundador, viria a usar a mota como meio de transporte, a qual, na ligação directa com o *western*, funciona enquanto substituta do cavalo. As motas entraram rapidamente na moda aquando da altura em que os *Beats* estavam também a fazer o seu mapa da América (Mills, 2006: 114). Os motards partiram para a estrada e a cultura popular colocava-os como figuras retornadas da II Guerra Mundial.<sup>22</sup> Após a sua chegada, continuavam sedentos de aventura, velocidade e perigo, aspectos que só conseguiam encontrar ao longo da estrada. Tal como os *Beats* nos anos 50 os motards tornaram-se celebridades nos anos 50/60.

Esta imagem de rebeldia atribuída aos motards era diferente da dos *Beats*, pois os primeiros eram mais velhos e, ao mesmo tempo, eram mais numerosas as vezes que eram rejeitados pela comunidade pós-guerra do que as vezes em que a rejeitavam (Mills, 2006: 115). Porém, os motards tinham, tal como a geração de Kerouac, um

---

<sup>22</sup> Esta sensacionalização dos motards surge muito por causa de grupos como *Hells Angels*, também associados a uma certa marginalidade. O desenvolvimento dos *biker movies* irá ter o seu apogeu em *Easy Rider*.

amor pela mobilidade, embora não seja esta a única razão pela qual os *biker movies* são influentes. A sua imagem rebelde tornou-se imensamente popular, especialmente porque era vista como algo de mais genérico e colectivo do que isolado, uma vez que o seu movimento em grupos não distinguia cada elemento individualmente. A viagem, portanto, faz-se também no sentido colectivo. Note-se que, à semelhança do *film noir*, o *biker movie* também tinha uma produção de baixo custo. Isto é especialmente verdade nos filmes de Roger Corman, figura importante que viria a influenciar a forma como grande parte dos filmes, a partir de *Easy Rider*, seriam filmados.<sup>23</sup>

Como qualquer outro *exploitation film*<sup>24</sup> o *biker movie* trabalhava de forma intensa certas temáticas: sexo, violência, mas também velocidade e marginalidade. A característica marginal funciona não só a nível dos protagonistas, mas também dos próprios filmes. No entanto, estes eram traços que os tornavam altamente rentáveis e, por isso, foram emulados ao longo dos anos 50 e especialmente nos anos 60. A rebeldia torna-se um produto comercializável, começando a ganhar grande notoriedade.

A estrada, associada a um certo lado violento, vê então um momento importante surgir com a figura de Laslo Benedek que apresenta em *The Wild One* (1953) uma história que lida com o tema da delinquência juvenil, como outros filmes o fariam, por exemplo, *Blackboard Jungle* (1955) de Richard Brooks ou *Rebel Without a Cause* (1957) de Nicholas Ray, antecipando, de alguma forma, a ideia do movimento contracultural. *The Wild One*, em particular, torna-se importante uma vez que intensifica o gosto pela mobilidade na figura de Johnny (Marlon Brando). A sua mota é a expressão da sua própria rebeldia – estabelecendo o laço entre máquina e homem – uma vez que ele celebra o prazer de conduzir indiscriminadamente sem destino. Baseado num conto de Frank Rooney, que mais tarde iria ser incluído nos

---

<sup>23</sup> Como afirma Katie Mills no seu estudo *The Road Story and the Rebel* (2006: 118-119) Roger Corman viria a ter um papel preponderante no *road movie*, pois trabalhou no sentido de tornar a história da estrada num género que se viria a consolidar no pós-guerra, seja por causa da quantidade de filmes sobre motards que ele realizou, seja pelas oportunidades e influências que viria a criar em grande parte dos realizadores da geração seguinte. *Easy Rider* é um dos exemplos maiores da relação entre filme de baixo custo e estética inovadora, muito própria, se bem que devedora dos *biker movies*.

<sup>24</sup> Utilizo aqui a expressão em inglês, pois a tradução em português (cinema apelativo) não me parece ter o mesmo impacto. *Exploitation film* é uma expressão muito comum utilizada no marketing cinematográfico e refere-se à sua promoção ou divulgação. Os filmes normalmente exploram uma temática, como, por exemplo, sexo ou violência, aliados a efeitos especiais, estando, em geral, associados quer a uma baixa qualidade, quer a um baixo nível de produção, embora os seus lucros sejam elevados.

melhores contos de 1952, o filme contribuiria em muito, a nível genológico, para o *road movie*, especialmente no que toca à questão do quebrar as regras e valores convencionais impostos pela sociedade, em particular porque ameaça literalmente os ideais de um lado mais doméstico da vida ou o casamento com actos rebeldes, criando uma tensão entre mobilidade e enraizamento. De resto, esta é uma dualidade que parece estar quase sempre presente nos primeiros filmes que possuem como pano de fundo central a estrada e como grande temática a relação entre mobilidade, rebeldia e a busca de um local para criar raízes.

Da mesma forma, também *The Wild Angels* (1966) de Roger Corman se apresenta como um verdadeiro manifesto anti-social e daí a sua importância enquanto um dos filmes que irá marcar profundamente a narrativa cinematográfica na estrada:

Like *The Wild One*, *The Wild Angels* offers an iconography and attitude of rebellion through the narrative trope of the roving motorcycle gang, here in the context of 1960s counterculture – specifically the Hell’s Angels phenomenon. The film feverishly articulates subversion of conventional American institutions (such as church, work, family, etc.) through the aimless mobility of Angel’s motorcycle subculture, insisting on the equation of perpetual movement with moral, political, and spiritual freedom. While *The Wild One*’s youth become contained (if not rehabilitated) as the film ends, here the linking of social outcasts with motorcycle transience is more extreme, less romanticized, and less recoverable by society (Gagin and Dray 45). Reflective of the bohemian hippie spirit of the 1960s counterculture, these “wild angels” form a kind of alternative, underground society that plays by its own rules – the foremost of which seems to be their “home” is the open road.

(Laderman, 2002: 47)

Todas estas temáticas de *The Wild Angels* são essenciais na definição e compreensão das características do *road movie*. Mas como afirma ainda o autor, este filme não possui tantos traços do *road movie* como *The Wild One*. Embora a história esteja ligada directamente ao movimento – com os protagonistas à procura de um lugar – a maior parte das cenas ocorrem antes ou depois da chegada a uma paragem e, portanto, é um filme que reflecte mais sobre a estagnação dos protagonistas do que sobre o seu constante movimento na estrada. *The Wild Angels* conta a história de um grupo de motards controlado por Heavenly Blues (Peter Fonda), que descobre que a mota de um dos membros do gang chamado Loser (Bruce Dern) foi apreendida pela polícia ; quando resolvem tentar recuperá-la, Loser acaba sendo atingido e acabará por

morrer.<sup>25</sup> O filme termina com os motards em fuga, a estrada aberta a servir-lhes de casa, isto é, a servir de espaço de evasão que os liberta das formas convencionais de autoridade.

Contudo, o que *Heavenly Blues*<sup>26</sup> descobre é que a constante viagem em que ele e os *Angels* se encontram não terá nunca um fim ou, pelo menos, que há uma realidade vazia escondida por detrás de um ideal de vida fictício. Daí que, no final, ao invés de continuar o seu caminho, ele decida ficar. A história, como a estrada, deve ter um fim e, embora *The Wild Angels* ainda mostre a inevitável compulsão de partir pela estrada fora, esta parece aqui não levar a lado algum.

A viagem não tem qualquer destino, tornando o ideal da estrada completamente desencantado: chega-se a um lugar, não para atingir uma certa estabilidade, mas apenas para servir de ponto de repouso para mais tarde regressar ao constante movimento. Apesar desta particularidade, *The Wild Angels* assume-se como um filme importante porque remete para a viagem e para a estrada como uma forma de crítica cultural e de rebelião contra aquilo que está estabelecido a nível institucional, algo que é central ao espírito do *road movie*.

Esta dura realidade da viagem sem fim (porque não se chega a lado algum) e da estrada como o marcador de um destino fatal (talvez esse sim o percurso esperado das personagens) será uma característica de muitos outros filmes passados na estrada (Laderman, 2002: 49); este pormenor é visível particularmente em *Bonnie and Clyde* (1967) e *Easy Rider* (1969), dois dos filmes que mais marcariam o *road movie*.

Em conjunto são considerados por muitos críticos como os que fixam uma gramática particular para o género do *road movie*. A grande diferença é que *Easy Rider* teve maior impacto popular no movimento contracultural dos anos 60 e, por isso, parece estar mais ligado à origem do *road movie*. No entanto, *Bonnie and Clyde* afigura-se esteticamente mais bem conseguido, seja pela forma como está filmado, seja por galvanizar a ideia de viagem pela estrada extensiva e intensivamente e, acima de tudo, de maneira auto-consciente.

Projecto dinamizado por Warren Beaty que convidou Arthur Penn para realizar um filme acerca do famoso casal de foras-da-lei, o filme marca um momento

---

<sup>25</sup> Uma nota importante. É a figura de *Heavenly Blues* que desafia a estabilidade de *Loser* para recuperarem a mota. Desta forma, é colocada em evidência esta ideia recorrente da mota/veículo como o elemento necessário para a liberdade, por oposição àquilo que ameaça *Loser*: casa, trabalho, um espaço de estagnação. Contudo, esta liberdade e a vida na estrada irão ter sempre um preço.

<sup>26</sup> O nome remete directamente para uma planta com capacidades psicotrópicas, uma forma de apanhar uma “trip”. A utilização de drogas era bastante comum na época.

de transição no cinema americano, muito graças à grande influência da *French New Wave*, que teve um papel bastante importante na história do *road movie*, especialmente com *À Bout de Souffle* (1960) de Jean-Luc Godard que é, segundo Devin Orgeron (2008: 76-77), onde podemos também encontrar algumas das maiores características e influências do *road movie*.

Repare-se que, após a II Grande Guerra, os intelectuais franceses começaram a absorver uma grande quantidade de filmes americanos e, à medida que a *Nouvelle Vague* se formava, também a indústria americana cinematográfica e automóvel crescia, caminhando a passos largos para se tornar numa indústria extremamente poderosa. Era natural, portanto, que alguns dos cineastas comessem a ser influenciados por realizadores e pelo cinema americano, o que originou diálogos e cruzamentos entre o seu modo de filmar e as suas influências. Consequentemente, a estrada e o carro passaram a figurar em grande parte dos filmes dos cineastas pertencentes à *French New Wave*. Isto é especialmente verdade em Godard que declara um fascínio e, ao mesmo tempo, um certo cepticismo sobre tudo aquilo que é moderno e americano, como afirma Devin Orgeron:

Godard's fascination with the automobile and the road is rooted in his fascination with (and skepticism of) all things "modern" and all things "American," categories that become increasingly intertwined in Godard's work. In this way, Godard's images prefigure the words of Jean Baudrillard, whose *America* similarly critiques the modern American culture machine and its international effects. Interestingly, both French thinkers locate their criticisms on the road. The automobile is a modern object with inarguable American associations, and Godard draws out this Americanness by frequently using American cars in his films. [...] The automobile, however, is both thematically and metaphorically important to Godard's cinema. It is the physical embodiment of transportability and it signifies, in Godard's work, the global movement of American popular culture. (2008: 77)

O seu primeiro filme reflecte esta dualidade na figura principal de Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) representando uma espécie de gangster americano que deseja intensamente partir pela estrada fora, mas cujo destino é, inevitavelmente, trágico. Ao mesmo tempo o seu desejo de partir é caracterizado pela dimensão estática da sua situação. Aliás, grande parte do filme de Godard é também baseado na constante alusão ao perigo que é perseguir a América mítica que, no fundo, não passa de uma ilusão. Godard questiona, portanto, o carácter ilusório e cinematográfico desta nação

o que irá influenciar uma boa parte dos filmes que tomarão a estrada, usando-a como forma de criticar o lado mítico e sedutor da liberdade americana que deriva directamente do cinema.

Independentemente de todas estas questões é inegável que este é um filme carregado de *Americana*<sup>27</sup>: Patricia (Jean Seberg) é uma americana em Paris que vende um jornal americano; o actor favorito de Michel é Humphrey Bogart e a sua aparência é similar à de um gangster, lembrando também uma espécie de cowboy solitário. Estabelece também um diálogo importante com *Gun Crazy* (1950, Joseph H. Lewis) que, inserindo-se na categoria já comentada dos *proto-road movies*, como este *film noir* apresentava já uma versão de um casal que acaba por se transformar em marginais, partindo pela estrada fora.

*Bonnie and Clyde* torna-se importante porque incorpora já algumas das características e influências da *Nouvelle Vague* que iria influenciar a *New Hollywood*, especialmente na forma como trabalha a imagem, uma verdadeira revolução visual e formal e marcada pelo desejo de espontaneidade. Arthur Penn e Warren Beatty, duas das figuras mais importantes na criação do filme, optaram, por exemplo, pelo uso de alguns actores vindos da televisão e do teatro, uma novidade para a altura. Estas escolhas iriam dar a conhecer actores como Gene Hackman ou Estelle Parsons. Aliás, o filme foi rodado longe dos estúdios produtores (Rosário, 2010: 48), o que garantia ainda mais liberdade a Penn. Inicialmente, não teve grande sucesso, pois o público não estava preparado para tamanha violência numa história que coloca um jovem casal ao longo da estrada enquanto opositores da ordem social vigente, sendo só mais tarde, a parit da estreia em Londres, que se tornou um êxito; no regresso aos Estados Unidos, acaba por tornar-se numa obra altamente rentável.

Apesar de situar a acção durante a Grande Depressão, contando a história de um casal gangster jovem, está associado ao movimento contracultural dos anos 60. Isso é visível também na imagem do próprio casal, figuras marginais mas fotogénicas que vão ser (auto) mitificadas quase enquanto estrelas *pop*, tal como define J. Hoberman:

Good looks, swell clothes, actorly assurance, and charismatic cool set *Bonnie and Clyde* apart from their dowdy environment. Scarcely a pair of Dustbowl losers in faded gingham and overalls, *Bonnie*

---

<sup>27</sup> De acordo com o dicionário Merriam-Webster *Americana* é um termo que se refere à herança cultural dos Estados Unidos (história e geografia, artefactos culturais, cultura popular, etc).

*and Clyde* recall the rich young couple in *The Great Gatsby*, motoring heedlessly through the hinterlands, smashing the lives of lesser little folk, the retreating into their money. But who remembered the 1920s or the 1930s? (2003: 173)

Esta imagem das personagens teve grande impacto, especialmente a nível dos mais jovens e, ao mesmo tempo, contribuiu para que grande parte dos cineastas se preocupasse cada vez menos com os tabus cinematográficos, originando, portanto, uma verdadeira revolução visual que viria a ser confirmada com *Easy Rider* dois anos depois. Não só se tornou um verdadeiro sucesso de bilheteira como também marcou a forma como se viria a pensar o cinema da época. *Bonnie and Clyde* é um filme exemplar da utilização da estrada como espaço de fuga e como um lugar de promessas, mas também de desencanto, especialmente no final, naquela que é considerada uma das cenas mais sangrentas do filme e também mais emblemática. Ao mesmo tempo, como refere Katie Mills (2006: 123), é também neste filme que a estrada se oferece como espaço da rebeldia a esta geração de artistas contraculturais que, para além de a utilizar com esta função, compreendem a importância desta nova forma de realizar como a melhor relação entre o contracultural e o comercial, uma vez que os filmes independentes e de autor se tornavam altamente rentáveis.

*Bonnie and Clyde*, como já foi referido, surge dois anos antes de *Easy Rider* e apresenta-se, no fundo, como uma parte de um todo constituído por ambos. Por um lado, a visão da mobilidade como fuga à lei, que aparece mais tarde em muitos outros *road movies*: *Badlands* (1973) de Terrence Malick ou *Natural Born Killers* (1994) de Oliver Stone são exemplos maiores. Por outro, a possibilidade de viver à margem, longe das instituições, partindo numa aventura em que o protagonista fará descobertas significativas para o seu próprio crescimento, ou seja, a visão da demanda. Há, desde logo, duas grandes ramificações: os filmes que derivam de *Bonnie and Clyde* e os filmes que derivam de *Easy Rider*.<sup>28</sup>

Apesar destas bifurcações, interessa perceber que estes filmes constituíram os alicerces do *road movie* e que o filme de Penn contribui decididamente para a fixação do género: a sua narrativa integra a mobilidade e o carro na sua iconografia própria

---

<sup>28</sup> Durante este estudo serão feitas referências a vários filmes que surgem directamente ligados a *Bonnie and Clyde* como forma de reforçar algumas ideias apresentadas ao longo do mesmo. No entanto, é de maior interesse para o estudo em causa os filmes que colocam a viagem não como fuga à lei, mas sim como demanda ou crescimento, até porque os dois tipos de viagem, em alguns casos, podem até sobrepor-se.

servindo-se desta para estabelecer a crítica contra os valores conservadores instituídos.

De facto, o papel do automóvel é crucial; o filme narra toda a história através do carro, símbolo de rapidez e mobilidade. Começa com Bonnie (Faye Dunaway) confinada na sua casa (símbolo de estagnação) descobrindo um Clyde (Warren Beatty) prestes a roubar o carro da sua família. O carro será, assim, o catalisador da relação entre o casal, pois ela aproxima-se de Clyde por este estar junto ao veículo. Embora visivelmente atraída por Clyde, dado ele representar uma vida de risco, perigo e liberdade longe da estabilidade familiar, Bonnie, de facto, não consegue deixar de o associar ao carro que também funciona enquanto elemento de atracção e sensualidade (Laderman, 2002: 51). Salienta-se que, na narrativa, o carro funciona como uma terceira personagem da qual o casal é indissociável e sem o qual não pode continuar a sua viagem de fuga, o que sublinha a importância de conduzir – acentuando a tão característica fusão homem/carro –, do movimento e da sua rebeldia. Este veículo é, então, essencial para a vida na estrada, porque a velocidade cria uma sensação de êxtase ainda maior para o casal de foras-da-lei: na estrada, os dois são felizes e livres.

Ao mesmo tempo, o carro permite ver a evolução psicológica de cada personagem. Sendo um espaço fechado, favorece a tensão entre personagens, funcionando, por isso, como espaço da revelação. Ademais, o carro e, consequentemente, a estrada funcionarão (especialmente neste filme) como espaço de condenação. Este inevitável destino, no entanto, não impede os membros do casal de, na sua mobilidade, compreender que são diferentes e que essa diferença social os eleva a figuras marginais; porém, também a estrelas que criam o seu próprio caminho enquanto foras-da-lei, rejeitam os valores convencionais impostos pela sociedade.<sup>29</sup> Bonnie e Clyde opõem-se aos perigos que a domesticação e a estabilidade arrastam, e isso é visível nas personagens do irmão de Buck e Blanche que contrastam claramente com os dois primeiros.<sup>30</sup> Enquanto Blanche se sente bem quando colocada numa casa,

---

<sup>29</sup> Este comentário ao filme não é aprofundado, pelo que este aspecto não será aqui desenvolvido. Resta referir que essa elevação a estrelas se dá pela utilização dos media como um meio eficaz (através do poema ou da fotografia) e, obviamente, também, de alguma forma, pela cena final em que eles morrem. Aliás, tornar a viagem num momento de performance e espectáculo é algo comum em grande parte dos *road movies* que seguem a linhagem de *Bonnie and Clyde*.

<sup>30</sup> Uma outra figura que representa estabilidade é C.W., uma vez que possui um trabalho normal e a sua casa não está metaforizada num carro. Contudo, esta personagem trabalha numa bomba de gasolina e, consequentemente, é influenciável pela vida na estrada, pois situa-se numa espécie de fronteira. À beira da estrada, o desejo de fuga à realidade e enraizamento é maior.



Bonnie não consegue esconder a sua irritabilidade e inquietude por estar “presa”.

A vida na estrada, contudo, vai-se tornando sombria, seja pelo facto de a viagem se tornar complicada e a sua promessa de mobilidade absoluta não passar de uma falácia, seja porque os protagonistas se apercebem do fim do seu caminho que, gradualmente, vai sendo manchado: a magia da mobilidade esgotou-se.<sup>31</sup> Este aspecto é mais notório no caso de Bonnie que começa a evidenciar o cansaço de estar continuamente em movimento. Quando finalmente visita a sua mãe, há um lado fragmentado e alienado no reencontro, colocando em evidência a dicotomia entre estabilidade e mobilidade. Como afirma David Laderman (2002: 56), nesta cena, Bonnie apercebe-se de que já não pode voltar a casa, apesar do seu forte desejo de o fazer; todavia, também já não consegue continuar o caminho que tem vindo a percorrer. Consequentemente, o movimento desta viagem (como acontecerá no início dos *road movies*) está carregado de desencanto, apresentando uma das maiores características da viagem no e do *road movie*: a tomada de consciência dos protagonistas relativamente ao seu percurso, um percurso que oscila entre o encanto e a possibilidade da estrada, fugindo à normalidade e, ao mesmo tempo, a futilidade dessa mesma fuga<sup>32</sup>. Esta saída não lhes permite atingir um destino final (a não ser trágico), muito pelo contrário, a viagem destes dois protagonizam só lhes permite continuar (“just going”) e isso eles já estão cansados de fazer.

A estrada deixa de ser atractiva, passando apenas a ser mais uma forma de prosseguir, colocando-os cada vez mais à margem da sociedade. Inevitavelmente, a mobilidade é associada a uma visão distópica, a uma vida não concretizável e a estabilidade é letal, mesmo quando desejada. O final de *Bonnie and Clyde*, como não podia deixar de ser, está ligado ao automóvel, pois é ao pararem para ajudarem o pai de C.W. que finge ter um problema no carro que os dois são mortos pela polícia: Clyde fora do carro, mas tentando correr em direcção ao mesmo e Bonnie ao volante, marca inegável da sua inquietude.

Tanto os protagonistas como o carro são completamente trespassados pela quantidade de balas com que são atingidos, não havendo qualquer hipótese de fuga,

---

<sup>31</sup> Esse lado sombrio e negativo da viagem é anunciada pela figura de Eugene que tem como profissão agente funerário, o que dá uma ideia do destino final reservado aos dois protagonistas.

<sup>32</sup> A tomada de consciência da futilidade da fuga aponta para a necessidade do protagonista enfrentar o seu próprio destino. Se, em filmes como *Bonnie and Clyde* a morte parece ser o destino final, noutras circunstâncias a estrada serve de espaço de possibilidade que permite a auto-reflexão. Em qualquer dos casos, o protagonista não consegue evadir-se dos seus problemas e tem de os enfrentar, sendo que essa resolução, na maior parte das vezes, se dá fora da estrada.

morrendo na margem da estrada, o que confirma visualmente a sua própria condição de marginais. Esta circunstância revela-se importante para caracterizar o *road movie* e a viagem. Tal como acontecera dez anos antes em *On the Road*, *Bonnie and Clyde* revela uma intenção de procura de uma vida melhor e uma certa insatisfação com o presente/quotidiano. Ao mesmo tempo, há um sentido urgente que tende para o movimento contínuo expresso através de uma intensa união com os carros, revelando-se uma relação quase fetichista, mas também fatal. É o carro que torna Clyde sensual, uma vez que o seu poder advém da velocidade, tornando a vida de Bonnie muito mais excitante. Para Bonnie esta possibilidade de vida funciona como uma espécie de impulso erótico (substituindo até a impotência de Clyde), enquanto que, no caso de Clyde, funciona como uma visão romântica da estrada, pois ele é o visionário dentro do filme. Isso não implica que Bonnie não possa também ser uma figura visionária. Aliás, parece ser ela que toma consciência da importância de transformar a vida em arte, o que acaba por contribuir decididamente para a mitificação dos dois. Também é ela que se apercebe da futilidade da viagem em que se encontra, o que não acontece com Clyde, como comenta David Laderman:

Just before they are killed, and after their sexual union, Clyde proposes marriage. As if to test his authenticity, she asks Clyde what would he do differently if he could do it all over again; he replies, to her dismay, that they would rob banks in one state and live in another. (2002: 60)

A visão de Clyde é limitada e banal, ao contrário da de Bonnie que se percebe da impossibilidade de continuar na estrada indefinidamente. O que parece ser um ideal de vida, rapidamente se torna numa desilusão. Logo, não é de estranhar o cenário do filme, servindo de base para estabelecer a crítica à crise social que se vivia. É desde logo visível a animosidade que os protagonistas têm para com a polícia e para com todos aqueles que representam a autoridade conservadora. Eles identificam-se mais com a classe operária e menos com os homens da lei ou todos aqueles que representam os pilares do capitalismo, como os bancos, apresentando um novo movimento social próprio dos anos 60 onde são sugeridas vias alternativas de acção e política. Para além disso, a sua própria condição de figuras desenraizadas pode ser vista enquanto metáfora para aqueles que foram afectados pela depressão económica e tiveram de abandonar os seus espaços domésticos, como em *The Grapes of Wrath*. No fundo, uma das facetas da realidade a que o filme dá expressão é o facto de Bonnie e Clyde estarem em movimento quando todos os outros estão parados, estagnados como

o país. Como Penn afirma numa entrevista na *Evergreen Review* (1968: 15-19) – também ela um fenómeno ligado à contracultura – ao menos Bonnie e Clyde estavam em movimento e funcionais, mesmo que fosse por razões que pudessem parecer loucas ou até auto-destrutivas.

São também muitos os críticos que reflectem sobre o filme referenciando-o como superficial em relação à forma como explora esta ideia de mobilidade e crítica social. Independentemente desta questão, esta obra de Penn deixa a sua marca na cultura jovem, visível na quantidade de jovens que imitavam os maneirismos de Bonnie e Clyde; o próprio sucesso mundial do filme alimentou uma onda de revolta que já existia há algum tempo e que começava agora a manifestar-se ainda com mais entusiasmo. Acima de tudo, é a romantização das figuras rebeldes – Bonnie e Clyde cinematográficos – que cativa o público. Igualmente *Easy Rider* irá cativar pela forma como expande e aprofunda certos temas tratados em *Bonnie and Clyde*, inclusive na utilização da banda sonora. O filme de Pen estabelece definitivamente uma crítica à autoridade vigente, mas também mostra que esse movimento é e pode ser bastante perigoso, pois a viagem rebelde e alternativa parece estar condenada na estrada:

The road's old, old age, its inherent suggestiveness, and its evocation of horizon and liberty seem to guarantee it as an effective symbolic container for American culture's most cherished and most volatile ideals. But the road's seductive speed disguises its reality, particularly in an era in which speed plays a significant role in social control. The road is the Möbius strip of American capitalism: despite the thrill of acceleration, escape is illusory, and the drive into the sunset takes you right back where you started.

(Leong *et al*, 1997: 70)

Este regresso irá também acontecer em *Easy Rider*, não no sentido físico, mas porque na sua viagem eles retornam à mesma condição marginal que tinham quando partiram e que irá originar, conseqüentemente, a sua morte. Os protagonistas também acabam por morrer por não conseguirem viver numa espécie de “pobreza voluntária” como as personagens de Kerouac. Como precisam de vender drogas para conseguirem ter o estilo de vida escolhido, são figuras que se vendem ou que dependem do “capital” para continuarem a sua existência e, conseqüentemente, vivem não só contra o sistema, mas em cumplicidade com este. É também esta condição que é responsável pela sua morte: *Easy Rider* castiga Wyatt e Billy por serem uns vendidos – “bought and sold”, como aponta Mills (2006: 128).



**Capítulo 2:**  
***Getting the full picture – o road movie e a viagem***



Trabalho criativo sobre um recorte da capa do livro  
*The Savages Detectives* (1998), do escritor chileno Roberto Bolaño.



The journey as a metaphor for life itself is not an especially American invention, the *homo viator* motif has a long European history, but the Americanization of this type of narrative in the road movie form is the consequence of the way specific conceptions concerning the freedom and the function of the road were construed in the United States.

“Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility”, Ron Eyerman & Orvar Lögfrén, 1995.

“You know, this used to be a helluva good country. I can’t understand what’s gone wrong with it.”

George Hanson em *Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969





### **2.1. *Pela estrada fora: Reflexões sobre o road movie***

O *road movie* nasce num momento histórico importante, tanto a nível social e político, como a nível da indústria cinematográfica. Nos anos 60, os Estados Unidos sofrem várias transformações por via de movimentos que se erguem contra uma política patriótica e nacionalista que aprova a guerra do Vietname. A reacção contra a longa intervenção militar dos Estados Unidos nesse país variava entre manifestações pacíficas e reivindicações mais agressivas, sendo estas predominantes a partir da segunda metade da década.

É também durante este período que cresce com renovada força o movimento feminista que luta pela emancipação das mulheres nas várias esferas da sociedade americana, numa defesa constante pelos seus direitos, entendidos como muito mais vastos do que o direito ao sufrágio conseguido décadas antes, chegando mesmo a eclipsar por vezes o *civil rights movement*. Paralelamente, os anos 60 foram palco de movimentos que defendiam os direitos dos gays, lésbicas, bissexuais e transgénero (LGBT), em relação à comunidade heterossexual.

Os movimentos ligados a questões raciais revelaram-se também cruciais, uma vez que transformaram radicalmente a forma como certas comunidades eram vistas no país, como acontecerá fruto, por exemplo, da contestação por parte dos hispânicos e dos mexicanos. Contudo, é na comunidade afro-americana que esta intenção de reivindicação se revela mais forte com as figuras de Martin Luther King e Malcom X, cada um advogando, embora de maneiras diferentes, a real emancipação e cidadania dos afro-americanos.<sup>33</sup> O primeiro consegue, aliás, uma grande vitória na luta pela conquista de direitos essenciais para o cidadão afro-americano. A célebre afirmação de King “I have a dream” expressava a força mítica do sonho americano, possível para pessoas de todas as etnias, classes, crenças ou religiões, negando a segregação e a divisão das várias comunidades que habitavam o espaço americano. Afinal, a grande nação americana tinha sido construída por todos e, por isso, não havia razão para criar separações. No entanto, a 4 de Abril de 1968, foi assassinado na varanda do *Lorraine Motel* em Memphis. Este tornar-se-ia mais tarde num ícone digno de romaria, talvez já com um propósito turístico, permanecendo como aquando do assassinato do líder

---

<sup>33</sup> Martin Luther King acreditava na possibilidade de igualdade conseguida através da luta, mas uma luta pacífica. Por seu lado, Malcom X era a favor do uso da violência, não como acto gratuito, obviamente, mas como forma de auto-defesa e de afirmação, sempre que fosse necessário ou se justificasse.

afro-americano. Ao mesmo tempo que esta década é conhecida pela revolução sexual e por ser sinónimo de tudo aquilo que era novo e radical, havendo cada vez mais movimentações subversivas – símbolo de uma cultura mais activa politicamente – é necessário perceber os anos 60 também como um período de aumento da violência e da criminalidade, nas grandes áreas urbanas, onde os motins, vários deles com raízes numa conflitualidade inter-étnica, preocupavam particularmente os governantes do país.

Por seu lado, os *hippies*, símbolo máximo da contestação pacífica, promoviam a importância da paz e do amor e uma maior aceitação e abertura relativamente a certos temas que, até então, tinham sido considerados tabu por parte da sociedade. Insurgiam-se contra os valores vigentes na época e, portanto, constituíam um grupo marcadamente contracultural, tendo o seu movimento tido impacto muito significativo e originado grande oposição. A sua força ficou expressa no *Summer of Love*, momento importantíssimo na afirmação da cultura *hippie*, em São Francisco, onde, em 1967, mais de 100.000 pessoas se reuniram, originando uma mudança política e social que se iria repercutir nos anos subsequentes, especialmente na forma como as pessoas passariam a viver.<sup>34</sup> Esta mudança acontece também a nível da música<sup>35</sup> e da literatura, com particular destaque para a *Beat Culture* que, por esta altura, já era um forte movimento literário que facilmente se associou ao movimento contracultural.

Por outro lado, a par do *Summer of Love* dá-se *The Long, Hot Summer*, uma série de motins envolvendo afro-americanos revoltados com a situação em que viviam. Este tipo de revoltas envolvia não abrangia apenas comunidades afro-americanas, mas também outras, como referido anteriormente. Mais de 150 cidades foram alvo destes protestos, especialmente após a morte de Martin Luther King. Desta forma, os anos 60 são também uma época marcadamente violenta, não só por estas questões, mas porque durante toda a década se foi assistindo a vários actos violentos ou revolucionários e contraculturais, dentro e fora do país: a guerra do Vietname, a invasão da Baía dos Porcos, a crise dos mísseis em Cuba, a guerra colonial de Portugal (a insistir na manutenção das suas colónias), a revolução cultural Chinesa

---

<sup>34</sup> A partir deste encontro surgem grande parte das comunidades *hippie*, com pessoas a viverem comunitariamente em apartamentos, vindo até a ocupar espaços abandonados.

<sup>35</sup> É durante este período que surgem ou se afirmam bandas/artistas muito importantes como *Elvis Presley*, *The Beatles*, *Rolling Stones*, *The Mamas & The Papas*, *Bob Dylan*, *Bruce Springsteen*, *John Coltrane*, *Jimmi Hendrix*, *The Doors*, entre outros. Em 1969, surge Woodstock, um dos mais importantes festivais da altura e que recebeu grande parte destas figuras.

levada a cabo por Mao Zedong, os movimentos de contestação do Maio de 68, a morte de Kennedy, a morte de Malcom X previamente à de King.

Todos estes factos foram mediatizados e pelo menos grande parte destes acontecimentos foram já transmitidos via televisão, conferindo um grau de visibilidade ainda maior à questão da violência. Não é de estranhar, pois, como aponta J. Hoberman (2003: 193), que *Bonnie and Clyde* acabe por ter tanto sucesso, dado ser um filme que reflecte a crescente violência que se vive, mediatizada e até celebrada pelos próprios protagonistas. No entanto, o filme também se apoia nesta atitude rebelde, nascida do movimento contra as autoridades vigentes e, por isso, encontra especial ligação com uma geração que toma como bandeira essas ideias de vida intensa nem que fosse por via da violência.

Atente-se, no entanto, que é inegável que a sociedade do pós-guerra assistiu a grandes desenvolvimentos tecnológicos, especialmente na construção de instrumentos e veículos que iriam permitir a conquista do espaço, muito graças ao confronto entre a União Soviética e os Estados Unidos que procuravam ser os primeiros a chegar à Lua e, consequentemente, a ter uma posição de maior relevo no posicionamento estratégico a nível espacial.

Um exemplo desse sucesso tecnológico é o caso dos transportes aéreos que, com a chegada do Boeing 707 em 1957, alteraram a forma de viajar e de ver o mundo, permitindo que qualquer viagem para um país longínquo não demorasse mais do que vinte e quatro horas. As companhias aéreas foram-se desenvolvendo, deste modo oferecendo à comunidade a possibilidade de conhecer o país e o mundo de forma mais acessível, uma vez que o remoto e o exótico passavam, agora, a estar ao alcance da maior parte das famílias e não apenas daqueles cujo poder económico era mais elevado. Da mesma forma, e com um impacto histórico e social muito significativo, o automóvel tornava-se o meio de transporte por excelência, muito também graças ao grande desenvolvimento que se verificou a nível das estradas.

O crescimento económico do país permitiu uma maior aproximação das várias comunidades, ao mesmo tempo que criou uma sociedade de consumo que emerge das grandes privações que a II Grande Guerra (tal como a Grande Depressão que a antecederam) tinha exigido. Consequentemente, é impossível deixar de pensar a paisagem moderna americana sem a sua íntima ligação ao carro, à velocidade e à viagem. Aliás, durante os anos 60, a indústria automóvel atingia o seu auge,

especialmente no que toca à construção de diferentes modelos, do familiar ao individual.

Ter um carro promovia a mobilidade social e a possibilidade de individualidade e de liberdade que a cultura americana prometera desde a sua formação. Mais do que isso, ser dono de um destes veículos permitia a deslocação pela grande quantidade de estradas que já nessa altura cobriam a paisagem americana e, dessa forma, não só proporcionava um certo conhecimento da nação, mas também um entendimento de si mesmo, uma vez que a viagem efectuada permitiria essa tomada de consciência interior. Isso acontecia também porque o percurso feito era muito menos perigoso do que aquele que os primeiros pioneiros haviam efectuado, pois o terreno atravessado já não era desconhecido, estava mapeado, assim contribuindo para uma certa, embora relativa, segurança.

Com isto não se afirma que a estrada deixara de ser perigosa. Muito pelo contrário, os primeiros *road movies*, ou os que já exibem características deste género como *Bonnie and Clyde*, apontam destinos trágicos para os seus protagonistas, como já foi antes apontado. A estrada ou os espaços de paragem, os não-lugares (Augé, 1995: 77-78) como as bombas de gasolina, os motéis ou outros espaços que lhe estão agregados, revelam-se potencialmente perigosos ou até mortíferos para grande parte dos protagonistas.

Assim, o caminho a percorrer não é perigoso porque o espaço a transpor está em estado dito selvagem como acontecera no caso dos pioneiros, mas sim porque a modernidade e a era mecânica representam outros perigos que até então eram desconhecidos.<sup>36</sup> Na sua demanda ao longo da estrada, o condutor que é a figura central da narrativa *on the road*, vive como que enclausurado no espaço claustrofóbico do carro, o que o coloca perante um outro perigo ainda maior: o de ter de lidar consigo próprio. Por essa razão, partir à aventura pela estrada implicava o embate com outro tipo de desconhecido, i.e., o eu. No entanto, também é esse percurso interno que incentiva o constante deambular em termos físicos do protagonista e,

---

<sup>36</sup> É, aliás, nesse sentido que aponta o livro de Devin Orgeron *Road Movies: From Muybridge to Méliès to Lynch and Kiarostami* (2008), o qual se baseia na ideia de que o automóvel promove um grande desenraizamento na sociedade americana da altura. Para além disso, coloca ainda a ênfase na velocidade e no perigo da mesma, responsável pela morte de grande parte dos condutores. *Duel* (1971) de Steven Spielberg é um excelente exemplo dos perigos da modernidade, tendo influenciado vários outros filmes de terror na estrada. *Death Proof* (2007), de Quentin Tarantino, embora não sendo influenciado por Spielberg, é um exemplo da proposta feita por Orgeron, uma vez que atesta o perigo do carro na sociedade americana.

consequentemente, lhe possibilita obter o conhecimento final que contribui para a sua transformação. Paralelamente, esta forma de cumprir o caminho, através de novas infra-estruturas e usando a velocidade do carro, provoca, por um lado, uma erosão do espaço na fronteira, tal como afirma Patton (1986: 13), uma vez que tanto a democratização e produção do carro como o rápido desenvolvimento das estradas acabam por fazer do movimento uma condição permanente<sup>37</sup>, transformando a migração em circulação<sup>38</sup> e possibilidade:

With the arrival of Model T, the automobile offered another hope: that of restoring the social mobility and economic opportunity of the frontier by tying country and town together. The automobile was quickly taken up as a means to keep open the frontier the railroad had closed. It held all the attractions of the railroad without the oppressive concentration of force. It figured as a sort of personal locomotive. (Patton, 1986: 42)

O automóvel chegara numa altura em que era possível, de novo, recuperar o sentido de descoberta da América e das oportunidades por ela oferecidas, não apenas em termos concretos mas também enquanto ideia inspiradora. O automóvel, visto como forma de escapar às pressões sociais e de recuperar uma certa liberdade perdida, tornou-se, no fundo, numa arma moderna de recuperação do passado. Ao mesmo tempo, a estrada transforma-se no local que permite a vivência plenamente individual: o asfalto surge como percurso, o automóvel como habitação, e o homem e a mulher em fuga como substituto da família, uma influência directa do *noir* como referido anteriormente. O carro vem, ainda, alterar por completo a maneira como se observa a paisagem circundante, tal como afirma Orgeron:

The technology of travel changed the way individuals saw the world around them; for the first time people could experience landscapes moving past them in rapid motion while they remained (relatively) stationary on board of a moving object. (2008: 27)

Orgeron sublinha ainda que o carro e o cinema são duas grandes conquistas relativamente à mobilidade, um a acentuá-la e o outro a capturá-la (2008: 75). Para além disso, a experiência de condução a alta velocidade não era assim tão diferente da própria experiência cinematográfica, o que torna o *road movie* ainda mais interessante. Os viajantes vivem uma experiência do mundo por onde passam de

---

<sup>37</sup> Pense-se na relação possível entre a estrada, a banda de Möbius e a ideia de circulação infinita.

<sup>38</sup> Esta é também uma questão relevante, pois o *road movie* favorece a relação do indivíduo com o espaço e celebra o triunfo do individualismo associado a movimento (Rosário, 2010: 55).

forma mediatizada, estão afastados de qualquer experimentação directa, no sentido em que toda a sua vivência é feita a partir do vidro, em velocidade. Este isolamento provoca a sua erosão social e existencial, uma vez que tende a torná-los em figuras marginais tendencialmente destinadas a um fim trágico.<sup>39</sup>

O que caracteriza o *road movie* é a ênfase colocada no carro e na estrada, considerando-os, a par do protagonista, elementos essenciais para a construção da narrativa. O *road movie* reimagina, portanto, toda a tradição da literatura de viagens num contexto industrializado e americano. A gramática do género assenta, assim, na combinação entre estrada, ser humano e carro (numa simbiose perfeita), espaço (no sentido da relação que o protagonista estabelece com o espaço – a natureza) e viagem que é efectuada. Sendo, talvez, uma forma simples de definir o género, pois é difícil oferecer uma definição precisa, este é, no fundo, o núcleo central que permite a viagem e no qual se centra a imagética do *road movie*.<sup>40</sup> Uma outra definição, aliás também bastante interessante é a de Jaime Correa em “El Road Movie: Elementos para la Definición de un Género Cinematográfico”:

Por lo general, un *road movie* tiene como eje central un relato de búsqueda que es también un relato de carretera. Se caracteriza entonces por la presencia de héroes viajeros o nómadas – usualmente una pareja y a veces un grupo de héroes –, personajes jóvenes y marginales cuyo malestar social los convierte a menudo en verdaderos parias. Dado que para desplazarse por los inmensos espacios del continente los protagonistas deben recurrir a los medios de transporte modernos, el género confiere una gran importancia a la tecnología: los personajes se identifican con los vehículos que conducen, llegando incluso a “humanizarlos.” Asimismo, debido a la presencia constante de referencias concretas tanto a la geografía como a las particularidades históricas del continente norteamericano, el contexto socio-histórico de los relatos tiene un papel fundamental en el género. Por otro lado, el *road movie* muestra una preferencia marcada por el género masculino y, en consecuencia, por las tensiones existentes entre la vida doméstica de la ciudad y la libertad que promete la carretera. (2006a: 272)

---

<sup>39</sup> Para além disso, o movimento perpétuo do condutor coloca o protagonista num espaço-tempo particular, isolando-o de tudo o resto, o que, de alguma forma, provoca o seu “desaparecimento”.

<sup>40</sup> De facto, os filmes que iniciam o género têm como base a importância da velocidade e da viagem mecanizada, i.e., com a ajuda de carro ou mota. Contudo, o *road movie* e a viagem que o protagonista efectua também pode e deve ser pensada através de outros meios de transporte ou até ser uma experiência “a-moderna” como sugere o sociólogo Gasparini (1998), dado que esta mesma viagem pode ser feita a pé. Embora o autor se refira, neste caso, a viagens que são efectuadas a locais pouco ou nada humanizados, a categoria pode aplicar-se ao viajante na estrada que vai errando pelo caminho. Os protagonistas destes *road movies* podem assim ser vistos como descendentes directos da figura do peregrino e do *hobbo*. O caminho a pé tende a tornar a experiência da estrada mais profunda.

Esta abordagem é mais detalhada, mas apresenta os pressupostos básicos acima descritos acrescentando uma característica de relevo: a de que o contexto sócio-histórico da narrativa tem um papel preponderante na estrutura do género. Por norma, os *road movies* surgem relacionados com a época histórica em que estão inseridos – no sentido em que a representam – mas dialogam igualmente com outras épocas e com outros géneros.<sup>41</sup> Será também por isso que é tão difícil apresentar as suas características, dada a sua contínua mutabilidade, auto-reflexividade e auto-referência, particularmente no que toca ao sentido dado à viagem.

O termo *road movie* é explorado inicialmente pelas mãos de Timothy Corrigan num livro de ensaios de 1991, intitulado *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, em que o autor aponta a influência do carro como a grande promessa do eu numa cultura de rápida reprodução (1991: 46). Aliás, uma das características apontadas é o facto de o *road movie* adoptar a visão da câmara que é simultaneamente a visão do protagonista e a forma de captura da viagem e da paisagem em redor. A estrada oferece-se então como local que permeia uma visão utópica, aquela que origina um sentido para se iniciar a viagem, viagem essa que acaba por nunca se realizar da forma imaginada, terminando em desilusão. Com efeito, o espaço que o protagonista da estrada atravessa nunca poderá ser igual ao que foi inicialmente idealizado.

Em busca de algo, o viajante do *road movie*, geralmente um homem, tenta encontrar na estrada e na sua deslocação aquilo que não consegue encontrar em lado algum e, por isso, parte. Isto não significa que o protagonista não acabe por regressar a casa ou encontrar uma alternativa, mesmo que “casa” simbolize algo ou um lugar completamente diferente. Tal como Filipa Rosário aponta (2010: 56), o *road movie* é baseado também na relação especial que o protagonista tece com a estrada, tornando-a no contexto da narrativa visual. Se, num primeiro momento, a estrada pode aparentar ser um local de possibilidade, com o tempo ela acaba por invocar aquilo que os protagonistas deixaram para trás.

A estrada contribui assim directamente para a caracterização do mundo do protagonista, oferecendo-se como “trajecto e trajectória” (Rosário, 2010: 57) permitindo, ao mesmo tempo, que o acaso interfira na história, elemento importante no desenvolvimento da narrativa *on the road*. São os espaços ao longo da estrada que

---

<sup>41</sup> Será talvez esta uma das razões pela qual *Bonnie and Clyde* não é considerado um *road movie*, uma vez que o tempo diegético do filme não corresponde ao tempo em que é filmado.

permitem ao protagonista confrontar-se com outras personagens. É também para essa realidade que Bakhtin aponta quando refere o cronótopo<sup>42</sup> da estrada, elemento importante que propicia os encontros na trajetória do protagonista:

Of special importance is the close link between the motif of meeting and the chronotope of the road ('the open road'), and of various types of meeting on the road. In the chronotope of the road, the unity of time and space markers is exhibited with exceptional precision and clarity. (Bakhtin, 1981: 98)

Bakhtin identificou a importância da estrada como local potenciador de encontros, onde pessoas vindas de distâncias e espaços diferentes se podem cruzar. A estrada funciona assim não como um espaço fechado (até porque integra em si outros cronótopos como, por exemplo, grande parte dos espaços à beira da estrada que referimos anteriormente: hotéis, bombas de gasolina, entre outros), mas antes como local aberto, passível de ser ocupado/habitado por diferentes protagonistas:

The chronotope of the road associated with encounter is characterized by a broader scope, but by a somewhat lesser degree of emotional and evaluative intensity. [...] The road is a particularly good place for random encounters. On the road ('the high road'), the spatial and temporal paths of the most varied people – representatives of all social classes, states, religions, nationalities, ages, – intersect at one spatial and time point. [...] Time, as it were, fuses together with space and flows in it (forming the road); this is the source of the rich metaphorical expansion on the image of the road as a course: 'the course of life', 'to set out a new course', 'the course of history' and so on; varied and multi-leveled are the ways in which the road is turned into a metaphor, but its fundamental pivot is the flow of time. (Bakhtin, 1981: 243-244).

A estrada acolhe os cruzamentos narrativos que, de outra forma, não se dariam. Assim sendo, o protagonista percorre o seu trajecto e nesse percurso, para além das paragens que são obrigatórias e relacionadas com necessidades fisiológicas, poderá cruzar-se com outros elementos que contribuem para o seu desenvolvimento pessoal. A viagem não está caracterizada pela linearidade ou desprovida de surpresas, pois, por vezes, nem o próprio protagonista tem um objectivo definido relativamente a qual será o seu

---

<sup>42</sup> Como nota Martin Flanagan (2009: 57), este é provavelmente o termo mais complexo que Bakhtin propõe, mas também o mais sugestivo. Bakhtin considera a estrada um "chronotopic motif". Embora Bakhtin use o termo cronótopo a nível da literatura, ele aplica-se também a nível cinematográfico. Uma forma de definição que poderá ser considerada eficaz é a dada por Ganser, Pühringer e Rheindorf (2006: 2): "Conceived of in analogy to Einsteinian mathematics in the 1930s and 40s, the chronotope serves as a means of measuring how, in a particular age, genre, or text, real historical time and space as well as fictional time and space are articulated in relation to one another."



destino final, ou não fosse a estrada metáfora para o fluir da vida, além de espaço que demarca dois conceitos essenciais: dinâmico vs. estático. A personagem que parte em viagem encontra na estrada a possibilidade de fugir ao enraizamento, ao sedentarismo ou a um sistema opressor, como já anteriormente foi referido em relação a *Bonnie and Clyde*. *Easy Rider*, filme fundador do género não foge a esta regra, até porque os dois protagonistas são marginais à sociedade.

Torna-se ainda essencial reflectir sobre outra característica para a qual Jaime Correa aponta na sua definição de *road movie*: a relevância da paisagem para o género, uma vez que esta é geralmente sacralizada na narrativa na estrada.<sup>43</sup> Tal como afirma o autor (2006a: 281), estamos perante um género que herda a tradição paisagística americana, pois atribui uma enorme importância à natureza (o que nos remete para o *western* como grande influência no *road movie*). O meio de transporte e a paisagem parecem estar sempre presentes nesta narrativa visual. O protagonista desloca-se num qualquer veículo, ou até mesmo a pé, tendo como pano de fundo a imensa paisagem que, desde muito cedo, tem um papel relevante na cultura americana, e cujo valor oscila entre o estético e o utilitário.<sup>44</sup>

O herói do *road movie* é confrontado, portanto, também com estas duas dimensões. Por um lado, é aquele que vê o espaço de *wilderness* como o local de possível fuga, que permite a experiência metafísica e libertadora (cumprindo assim uma função também ela de utilidade). Por outro, a experiência de *wilderness* no *road movie* não é mais do que uma ilusão, um logro, porque, como anteriormente apontado, este é um género que está intimamente ligado à modernidade. Afirma o autor:

[...] el espacio salvaje del *road movie* no es más que un sueño quimérico, puesto que este género trata justamente de la modernidad, de sus logros y contradicciones, y la *wilderness* que pone en escena no es, en consecuencia, más que una evocación melancólica del carácter virgen e indomable del territorio norteamericano de antaño (Correa, 2006a: 284)

---

<sup>43</sup> Note-se, por exemplo, a importância de figuras como Thomas Cole ou Frederic Edwin Church, pintores que procuraram sacralizar a paisagem americana, celebrando o que surge como *wilderness* exuberante a par do destino glorioso do povo americano. Esta exaltação não existia apenas a nível pictórico. A nível do pensamento filosófico podemos citar nomes como o de Emerson ou Thoreau, pensadores que defendiam a fusão do homem com a natureza numa exaltação de espírito que se cria particularmente ajustada ao pensar americano.

<sup>44</sup> Este tema não será aqui aprofundado, uma vez que não é propósito deste trabalho tecer uma história da íntima ligação da cultura americana à paisagem. Contudo, na análise proposta a *Into the Wild* (2007) esta questão não será esquecida.

Por ser uma evocação melancólica, é natural que nos *road movies* os protagonistas contemplem constantemente a paisagem. Esta, como Corrigan alertara, tem marcas específicas e a sua percepção depende da escolha do veículo, da rapidez da viagem e da câmara. Estamos perante uma paisagem que não é estática. Muito pelo contrário. É uma paisagem que se distingue por ser cinematográfica. Basta pensar na importância do *camera car* ou da *flying camera*, dispositivos que permitem observar a paisagem em toda a sua grandeza e plenitude, mostrando uma variedade de perspectivas que remetem para a relevância da natureza americana e da sua vasta tradição paisagística, promessa de uma liberdade carregada de ilusões. Esta relação entre as inovações tecnológicas e os valores estéticos caracteriza profundamente o *road movie*. O caminho percorrido por Wyatt e Billy, os protagonistas de *Easy Rider*, reflecte essa condição, numa viagem que se apresenta talvez mais de índole espiritual (ao contrário do que acontece em *Bonnie and Clyde* que se centra mais na viagem física).

## **2.2. *Easy Rider*: A viagem rebelde (e incómoda)**

O momento em que *Easy Rider* é lançado no grande ecrã é, sem dúvida, um dos mais importantes para a consolidação do *road movie* enquanto género, especialmente porque este toma consciência de si mesmo enquanto objecto não só cinematográfico, mas também inovador e artístico. *Easy Rider* funciona enquanto codificação visual de *On the Road* por vários motivos, mas não sem que se lhe possam assinalar algumas diferenças, como nota Katie Mills:

In many ways, then, *Easy Rider* reincarnates the celebratory Beat road story for the hippie generation nearly a decade after the road story was co-opted by television. However, because of the shift in the younger counterculture's attitude toward commercial sphere, *Easy Rider* deliberately attempts to negotiate the tensions between the older Beat philosophy of 'disengagement' and the new one of 'beating the system'. Specifically, the hippie road film conflates the 'social outlaw', as the Beats liked to consider themselves, with the Hell Angel outlaw that Fonda and Hopper had each played in biker films. Whereas the Beats had denigrated the capitalist system, the *Easy Rider* characters Wyatt (a.k.a. Captain America) and Billy try to exploit it by importing drugs from Mexico and selling them in the United States. (Mills, 2006: 126)

Dean e Sal são substituídos por Wyatt (Peter Fonda) e Billy (Dennis Hopper), dois motociclistas que partem numa demanda em busca da América que crêem ser a

verdadeira. A película teve um êxito imediato tanto a nível do público como a nível da crítica, uma vez que sintetizava as atitudes daqueles que viveram os conturbados anos 60, um período de transição nos Estados Unidos.<sup>45</sup> Como afirma Katie Mills, o filme reflecte as mudanças ocorridas na esfera comercial em resultado do movimento contracultural, uma vez que tenta negociar as tensões entre aqueles que denegriam a imagem do sistema capitalista e as figuras representadas em *Easy Rider* que exploram esse mesmo sistema. Billy e Wyatt (“Captain America”)<sup>46</sup> julgam que conseguem usar o sistema para as suas incursões contraculturais, da mesma forma que Hopper e Fonda pensavam que poderiam participar na contracultura com os seus filmes (Mills, 2006: 127). A comercialização da contracultura acaba por ser representada no filme pela condenação das duas figuras que se deixam comprar e vender, na tentativa de criarem condições para se reformarem confortavelmente dentro da economia capitalista que tanto desprezam. O filme torna-se, afinal, num comentário crítico à maneira como os realizadores estavam a encarar a sua própria cumplicidade com o sistema.

*Easy Rider* oferece não só a possibilidade de continuar a explorar um espaço associado à rebeldia, mas também um meio de colmatar a separação entre o comercial e o contracultural, cimentando a força do “art film” e contribuindo para o sucesso da história *on the road*, dando-lhe o impulso necessário para a sua afirmação e consolidação nos anos 70. *Easy Rider* é, de facto, um sucesso comercial, começando pela banda sonora que se tornou marca distintiva dos *road movies*, tal como Mills também comenta:

*Easy Rider* succeeds in eliciting in viewers the exhilarating feeling of just ‘being free’, which is a measure of its importance as pop culture text. For *Easy Ryder* offers a sensory experience that celebrates automobility as autonomy and mobility, thanks to its soundtrack and the dynamic visual images of the landscape blurring behind the speeding motorcycles, as well as its melodramatic ending. In its use popular of rock ‘n’ roll songs of the 1960s, *Easy Rider* truly succeeded in marrying the commercial and the cultural. Indeed, the *Easy Rider* soundtrack album was one of the first

---

<sup>45</sup> Integra, aliás, a lista “100 Greatest American Movies”, se bem que atrás de *Bonnie and Clyde* que, mais uma vez, é considerado um filme superior. Porém, embora o filme gerasse bastante controvérsia, tanto os críticos como os media viram nele a representação do *ethos hippie*, bem como o elemento de aproximação entre contracultura e cultura dominante (Klinger, 1997: 179).

<sup>46</sup> “Captain America” é um super-herói criado pela Marvel Comics em 1941, que veste um fato com as cores da bandeira americana e usa um escudo indestrutível como arma. Lutou contra as forças alemãs na II Guerra Mundial. O importante é que a alusão a este super-herói em *Easy Rider* inscreve Wyatt como um patriota preocupado com o estado da nação.

collateral products of film marketed to the counterculture; such a product is now a standard component in the 'transmedia' marketing campaign of films. (2006: 128)

A abertura do filme marca a viagem como algo a ser glorificado, tornando-a poderosa e única, como revela a banda sonora que, em grande parte dos casos, começa até a antecipar a sequência visual, pautando o tom de excitação que partir estrada fora pode trazer.<sup>47</sup> A banda sonora torna-se, assim, num elemento que adquire extrema importância na construção da imagética da estrada enquanto elemento altamente sedutor e apelativo.<sup>48</sup> Para além disso, e particularmente neste filme, a utilização da banda sonora tem uma mensagem política e cultural muito acentuada, aludindo à sua força no movimento contracultural.<sup>49</sup> “Born to be Wild” (1968), de Steppenwolf, expressa de forma visceral a energia e revitalização de partir estrada adiante, sublinhando a importância da liberdade que esta confere. Esta força surge logo no início na forma como o filme marca alguns dos elementos genológicos iniciais do *road movie* (Laderman, 2002: 69) como a música rock, as drogas, a excitação de conduzir pela estrada fora, a demanda, a viagem como elemento de descoberta e os valores sociais alternativos. Ao contrário de *Bonnie and Clyde* que se focava na possibilidade de fuga que a estrada oferecia, o filme de 1969 centrava-se numa demanda espiritual, uma odisseia ligada a identidade cultural. Se bem que o primeiro filme não ignore esta realidade, a temática não é tão explícita como em *Easy Rider* onde os protagonistas partem em busca da sua identidade através da viagem que fazem por dentro e ao longo do país.

Alimentando-se da sintetização óbvia de vários temas que marcaram a cultura *hippie*, o filme ficou imortalizado pela tensão entre liberdade e repressão. Mais do que

---

<sup>47</sup> Quanto mais não seja o filme é uma autêntica celebração da mobilidade, uma vez que os dois protagonistas percorrem de mota o país, dando corpo à apoteose da cultura do carro, da mota e da estrada que surge nos anos 50, particularmente com o *National Highway Act* de 1956.

<sup>48</sup> De facto, e como nota Filipa Rosário (2010: 280-1), a música tem um papel muito importante no *road movie* porque está intimamente ligada a sensações da personagem ou a momentos-chave do filme: “na invocação de um sentido de possibilidade – e, por isso, de liberdade –, (II) na correspondência simbólica entre a solidão do viajante e o seu isolamento ou não-alinhamento face a uma ordem social e institucional ideologicamente distantes, (III) na transformação do percurso em trajetória, edificada a partir de um ponto de fuga visualizável.” A música é transformadora no *road movie* porque acrescenta algo à imagem.

<sup>49</sup> O mesmo acontece em *Zabriskie Point*, realizado por Michelangelo Antonioni em 1970, um dos três filmes do realizador em língua inglesa, que está profundamente marcado pela banda sonora. *Pink Floyd*, *The Youngbloods*, *Grateful Dead* ou *The Rolling Stones* são alguns exemplos. O filme não foi um sucesso comercial, mas atingiu um estatuto de filme de culto graças à sua cinematografia, ao uso da banda sonora e da paisagem americana.

isso, o que cativou o público foi a estrutura narrativa que apresenta duas figuras que são díspares, Wyatt e Billy, um mais impaciente e selvagem do que outro, e que aludem aos filmes de motociclistas onde a música rock e a experimentação de drogas são comuns.<sup>50</sup> *Easy Rider* espelha a influência de filmes como *The Wild Angels* (1967) ou *The Trip* (1967) dirigidos por Roger Corman, insinuando técnicas narrativas associadas com o *New American Cinema* e o revisionismo do *western*.<sup>51</sup>

Na realidade, o filme está carregado de referências directas a este género e é visto como uma reinterpretação moderna do mesmo, celebrando, ao mesmo tempo, a apoteose da cultura da mota, do carro e da estrada que tinha vindo a crescer durante os anos 50 e 60. Em vez de cavalos, Wyatt e Billy – numa alusão a Wyatt Earp e Billy the Kid – conduzem motas, versões mecânicas dos cavalos que eles nunca desmontam (porque nunca o conseguem fazer, o que os aproxima da condição de figura mitológica do centauro), e que lhes permite a condução a alta velocidade paisagem americana adentro encenando uma história que, acima de tudo, servirá não só para definir os protagonistas, mas também o estado da nação e a sua direcção, como comenta Klinger:

The film juxtaposed ‘America the beautiful’ with ‘Amerika the ugly’: the pristine wilderness of the landscape, representing the great potential of the country’s historical past, with the profane sentiments of its fascistic and bigoted inhabitants, threatening the very foundations of democracy in the present. (1997: 181)

A viagem em *Easy Rider* serve, portanto, para mostrar as tensões internas que o país estava a viver e o sentido/caminho percorrido ao longo do tempo. Esta mudança não é ignorada pela câmara. A viagem dos dois protagonistas inverte o movimento clássico e significativo do *western*, de Este para Oeste, transformando-se não numa viagem onde o sonho se cumpre, mas numa que acaba por se revelar auto-destruidora.

---

<sup>50</sup> É possível entender os dois protagonistas como representantes de formas diferentes da viagem. Para Wyatt a viagem permite a reflexão e o atingir de um lado mais espiritual. Para Billy, a viagem é expressão de excitação e sedução, de aventura. Isto pode ser visto nas suas atitudes e também na roupa que trazem: um carrega consigo a bandeira americana (procurando algo que sempre o acompanhou) e o outro indumentária nativo-americana, o que apela a um lado mais selvagem e também mais desconfiado de tudo o que lhe é estranho ou estrangeiro. A ligação entre estas duas personagens contribui também para a consolidação do filme enquanto *road movie*, uma vez que grande parte destes é também *buddy movies*. *Easy Rider* é ainda, como já referimos, um descendente dos *biker movies*, se bem que funcione um pouco enquanto antítese a este género, uma vez que quem é vítima são os motociclistas.

<sup>51</sup> *Easy Rider* é, como *Bonnie and Clyde*, influenciado pela “modernidade cinematográfica europeia” (Correa, 2006: 287) marcadamente espontânea, enquanto, ao mesmo tempo, faz uma releitura dos géneros clássicos de Hollywood.

Como afirma Orgeron (2008: 109), Wyatt e Billy abandonam Los Angeles, a paisagem mítica de promessa, fama e dinheiro, uma espécie de *El Dorado*, pois procuram algo diferente. O simbolismo atribuído anteriormente a este espaço esgotara-se e, por isso, partem em busca do genuíno, de algo que não seja artificialmente transformado pela máquina cinematográfica. A escolha deste caminho facilita, de alguma forma, uma melhor apreciação da beleza natural que os vai rodeando, especialmente quando dão boleia a um *hippie* (Luke Askew) que vai apontando para a paisagem e a vai descrevendo. A cena em Monument Valley é especialmente importante porque, para além de celebrar a paisagem na sua plenitude, funciona como uma clara alusão ao cinema de John Ford (*The Searchers*, 1956) com sequências majestosas de formações rochosas e montanhas que aludem à imponente do vale, o que lhes permite redescobrir a América e, conseqüentemente, o redescobrirem-se a si mesmos. Esta sequência específica, bem como grande parte do filme, preocupa-se em celebrar não só a ligação do homem com a natureza, como também a importância da mobilidade, pois está bem consciente do corpo em movimento, tal como reconhece Laderman:

[...] in *Easy Rider* movement through the landscape becomes an end in itself, specifically in terms of appreciating the landscape. Moreover, such appreciation of the environment becomes a way to rediscover one's self. (2002: 71)

Entretanto, embora o filme valorize a mobilidade, esta não é necessariamente positiva. Por exemplo, quando os dois protagonistas tentam dormir num motel são rejeitados e obrigados a dormir na natureza, além dos limites do perímetro social.<sup>52</sup> Esta cena em particular será indiciadora do final que os espera, aludindo à condição cada vez mais marginal que os protagonistas vão adquirindo, como acentua Laderman:

The scene sketches how their bikes are *a part of* the two riders [...] but also how the bikes symbolize something “different” and threatening for mainstream America. [...] the mobility they embrace all too clearly expresses their cultural critique and chosen outsider status. [...] conservative society rejects them more than they reject it;

---

<sup>52</sup> Esta paragem é também um dos exemplos da importância de todos os espaços ligados à estrada. As paragens na narrativa *on the road* representam pausas na contínua mobilidade que funcionam como momentos de revelação, introspecção, mas também tensão. Por exemplo, na cena do acampamento entre Wyatt, Billy e o “pendura”, há uma conversa que permite reflectir sobre a viagem, contribuindo para o processo interno de demanda, mas também de questionamento do propósito do percurso efectuado.

that they seek acceptance in their very difference, but that society cannot tolerate such difference. (2002: 69)

Na realidade, a marginalidade de Wyatt e Billy parece não estar apenas ligada à forma como eles rejeitam os valores da sociedade vigente e vice-versa, mas também é causada pela sua íntima ligação à mobilidade. Os dois são figuras à deriva que, como aponta Orgeron (2008: 107), não têm propriamente necessidade de encontrar um lugar onde se fixar. Isto porque *Mardi Gras* é uma celebração que não passa de um destino arbitrário, pois os protagonistas estão mais preocupados com este evento do que com o local que o alberga (*idem*). Esta atitude de deriva que caracteriza os protagonistas é perceptível também nos encontros que eles vão tendo ao longo da estrada e nas paragens ao longo da sua viagem, de que são exemplos o episódio na quinta ou na comunidade *hippie*. Apesar de estes locais serem elogiados como vias alternativas bastante viáveis para o enraizamento e afastamento da sociedade marcada pelo capitalismo, mesmo apresentando visões diferentes – uma mais doméstica e outra nem tanto – Wyatt e Billy preferem continuar a deslocar-se pelo país.<sup>53</sup>

O prazer da estrada e de viajar, colocando a ênfase na força visual do asfalto, sublinha a importância da mobilidade contra a estabilidade e as interrupções que os forçam a parar. Estes momentos reforçam a ideia de que a estabilidade é representante da condição de escravos que a sociedade lhes impõe – como manifestado no episódio em que acabam na prisão. Para além disso, importa ainda salientar que a relação que Wyatt e Billy mantêm com a estrada é uma relação de dependência, uma vez que precisam da estrada não apenas para se deslocarem, mas como parte integrante dos seus seres, tornados um texto que é escrito através da sua viagem, pois o que importa é o percurso e não tanto o destino (Orgeron, 2008: 107).

A estrada é um texto incompleto que precisa do seu leitor e as personagens, na maior parte das vezes, também elas incompletos, escrevem o seu destino ao longo do asfalto que, de alguma forma, se torna no espaço de redenção possível. São personagens à procura de algo, de partes do seu ser que estão em falta. No caso de *Easy Rider*, os protagonistas parecem não conseguir encontrar o que desejam, uma vez que eles acreditam na ilusão da sua fuga, mas estão confinados pelo próprio

---

<sup>53</sup> A comunidade *hippie* embora funcione como uma realidade alternativa contracultural não deixa de ser uma falácia. A visão que Hopper apresenta é a de que esta comunidade em particular vive com bastantes dificuldades no que toca a forma de sobrevivência e sustento. Portanto, estas estruturas não são assim tão estáveis.

espaço em que circulam, apesar da alegria visível face à sua liberdade (temporária). Isso é notório na cena em que são presos e onde conhecem George Hansen, interpretado por Jack Nicholson. A partir deste momento começa a viagem de desilusão Sul adentro que é filmada como uma descida negativa. “If 6 was 9”, de Jimi Hendrix pauta essa descida aos infernos, acentuando as dicotomias sociais e culturais entre o movimento contracultural e os *white collar conservative* – “I’m the one that’s got to die when it’s time for me to die/so let me live my life/the way I want to” (Hendrix, 1967) –, marcando a importância da liberdade vs. opressão da sociedade. A voz de Hendrix expressa o existencialismo do movimento jovem dos anos 60, tal como Wyatt e Billy expressam descontentamento relativamente a uma América conformista. Mas também eles estão em silêncio ou são silenciados, especialmente em dois grandes momentos, primeiro pelo seu modo de transporte e, mais tarde, pelas mãos dos mesmos conformistas que tanto criticam:

Motorcycles are essentially antisocial, antifamilial modes of transportation; this is the case for reasons that are both practical - they are loud, usually intended for one rider, and physically and linguistically isolated - and mythological. (Orgeron, 2008: 115)

A viagem de mota concede-lhes um isolamento e também uma liberdade ainda maior do que o carro, onde o silêncio e a introspecção imperam. Embora sejam duas figuras que viajam juntas, o seu percurso funciona isoladamente, pois o diálogo só surge nos momentos de paragem e esses, como já se referiu anteriormente, podem ser perigosos. Chegará assim o segundo momento de silêncio, aquele que coloca Wyatt e Billy enquanto o Outro face à sociedade, particularmente no *diner* onde os dois oscilam entre ser objectos de desejo (das raparigas) e de ódio (dos *rednecks*), como afirma Laderman:

The film cuts back and forth between the two groups emphasizing how different looks converge on them – one look eroticizes them, the other degrades them. Yet we should note how both looks are fascinated by them as exotic, as Other, from a voyeuristic distance. The female gaze expresses desire, the male gaze expresses hatred: by juxtaposing the two looks, the film suggests that they are two aspects of the *same* look. (2002: 74)

Este olhar aqui postulado, ainda que aparentemente antitético, resulta da igual percepção de distância por parte de quem os vê. Isto acontece porque eles representam a mobilidade, ao contrário do espaço do *diner* que está associado à estabilidade. Como



tal, irão pagar por essa escolha mesmo quando já estão colocados no espaço marginal da floresta. No acampamento, serão atacados por aqueles que lhes professam ódio. George sucumbe às mãos dos *rednecks* que o agridem com violência, surgindo aqui também um importante segmento do filme, em que o próprio George profetiza, momentos antes, a sua morte, fazendo referência ao facto de a América já ter sido um grande país onde a população não tinha medo da liberdade, o que não acontece agora.

As pessoas receiam Wyatt e Billy por serem dois representantes da liberdade. Para George, os americanos conformistas, fáceis de comprar e vender (não é esse também o caso de Wyatt e Billy?), matam para provar que são livres, precisamente por terem medo daquilo que vão matar. Esta demonstração de violência serve de aviso e prenúncio do destino trágico dos protagonistas que começam a questionar a verdade e o sentido da sua viagem, especialmente no caso de Wyatt que insiste no falhanço e na futilidade do percurso.<sup>54</sup> “We Blew it” aponta para o insucesso do sentido da viagem, da emoção e da mobilidade que a estrada prometia, criando uma visão desiludida desse mesmo espaço e a ideia de um destino com um sentido inescapável, relegando a promessa para o campo do puramente imaginário. A morte de George marca um tom muito mais obscuro no filme, complementado até pelo momento em que Wyatt e Billy consomem ácidos no hotel em New Orleans. A este momento acresce ainda um outro, marcado por uma paisagem apocalíptica por esta ser representada como destruidora e mortífera:

The last riding montage is quite distinct from all those previous, setting a dismal tone for this assassination. It is comprised mainly of ugly industrial landscape imagery, suggestive of technology’s debris: factories, smoke, telephone wires, harsh glare on water, cross-traffic. (Laderman, 2002: 77)

A visão romântica da primeira parte dá lugar a uma segunda parte marcada por uma realidade brutal, uma vez que as forças conformistas da estabilidade (os *rednecks*) partem para a estrada com o objectivo de os matar, assim marcando o fim da estrada para Wyatt e Billy e o fim da viagem cinematográfica. Tal como em *Bonnie and Clyde*, o fim é profundamente trágico. Os dois protagonistas morrem, Billy fica no meio da estrada com o casaco de Wyatt a tapá-lo (ironicamente o espaço onde sempre esteve a referência iconográfica à América agora manchada de sangue), enquanto

---

<sup>54</sup> Existem outras sequências importantes, mas que não serão discutidas aqui – particularmente no que toca à cena no cemitério que, de alguma forma, marca visualmente o que irá acontecer aos dois protagonistas.

Wyatt vê a sua mota explodir e sucumbe também às mãos de tudo aquilo que haviam rejeitado.

Num primeiro momento, poderá dizer-se que Hopper tenta filmar os dois protagonistas como se estes fossem mártires da sociedade. Numa leitura mais superficial, esta será a interpretação mais comum e mais conhecida, discutida por muitos críticos e uma leitura que faz sentido, dado o caminho que os dois protagonistas vão fazendo. É bastante perceptível durante todo o filme a sua busca infrutífera, pois a sua marginalidade não lhes permite encontrar um local que substitua a artificialidade de Hollywood e, por isso, a presumida verdadeira América não é alcançada.

Porém, existe um pormenor que talvez possa contra-argumentar esta interpretação. Num outro tipo de leitura, aparece novamente a expressão de Wyatt – “We blew it” que surge contrapondo o “We made it” de Billy, apontando não só o que eles estragaram ou arruinaram, mas alertando também para um outro propósito da viagem: o de viver com o dinheiro da droga inicialmente conseguido no México e que está guardado dentro dos depósitos das suas motas; este facto revela, de acordo com J.D. Markel, até que ponto este negócio funciona como uma espécie de pacto faustiano (2012: 2). Wyatt e Billy sucumbem assim também por causa da tentativa de utilização daquilo que eles tanto criticam, o capitalismo, mostrando personagens talvez conscientes, como os seus próprios realizadores, de que esta viagem não passava de uma ilusão.

Esta segunda leitura afirma a co-responsabilidade das personagens no seu destino, não as considerando apenas mártires, e alertando para a perda de inocência, ou seja, da visão romântica que tinham da América (especialmente no que se associa ao seu lado mais natural e selvagem, o que denota uma ligação especial do filme com uma tradição pastoril de que a visão romântica também é devedora). A esta perda de inocência acresce ainda o facto de o filme terminar com a morte dos dois protagonistas. Se bem que a morte de Wyatt não seja filmada, a sua mota explode e é tudo o que o espectador precisa de ver para perceber que também ele morreu.

Ambos ficam sem os seus veículos, destituídos dos objectos mecânicos que lhes permitiriam o movimento almejado, numa imagem da tecnologia que falha e os impossibilita de continuar a sua viagem e serem talvez verdadeiramente contraculturais. A câmara deixa a estrada livre, desocupada, mas também vazia, característica que irá ser recorrente nas viagens dos filmes da década seguinte, os que

se irão afastar da ideia de rebelião, encaminhando-se para uma certa ausência de sentido. O fim de *Easy Rider* aponta decididamente para uma viagem inscrita no vazio, até porque, nos últimos momentos do filme, a própria estrada fica destituída de elementos humanos. A explosão da mota parece a própria expulsão do elemento tecnológico, assim confirmada pela quietude final. Como Orgeron defende (2008: 126), estamos perante uma América que ficou sem resposta e sem expressão. O que se segue é o cinema a reflectir sobre esta perda através do vazio absoluto.

### **2.3. Anos 70: A era do vazio na estrada**

*Easy Rider* é decididamente um texto visual importante na forma como contribui para a fixação de algumas das características do *road movie* e da viagem que nele o herói enceta, mesmo que seja difícil fixar uma definição para este género. As bases para o desenvolvimento do *road movie* estão lançadas com o filme de Hopper e com *Bonnie and Clyde*. O sucesso comercial de *Easy Rider* revolucionou as estruturas de Hollywood, não só durante este período, mas especialmente até à década de 80, fazendo com que a indústria cinematográfica sofresse grandes alterações, tal como refere David Cook:

The American film industry changed more between 1969 and 1980 than any other period in history except, perhaps, for the coming of sound. Changes in the style and content of the movies themselves, remarkable though they were, barely hinted at the deep structural alterations in the way films were conceived, produced, and distributed from the beginning to the end of the decade. During that time, profits for the most successful motion pictures rose from the hundreds of thousands to the hundreds of millions of dollars.

(Cook, 2000: 1)

Esta mudança permitiu a entrada de novos realizadores na cena de *New Hollywood* com projectos autorais que se distinguiam do *studio system* clássico. Realizadores como Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese ou Peter Bogdanovich são alguns dos nomes que importa citar como exemplos de autores que fixaram as suas carreiras nesta altura com filmes como *The Rain People* (Francis Ford Coppola, 1969), *Two-lane Blacktop* (1971, Monte Hellman), *Paper Moon* (Peter Bogdanovich, 1973), *Badlands* (Terrence Malick, 1973), *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Martin Scorsese, 1974) ou *The Sugarland Express* (Steven Spielberg, 1974). Como afirma

Katie Mills (2006: 134), os realizadores desta época queriam distinguir-se enquanto artistas e não enquanto activistas sociais, acabando os autores, durante esse processo, por dar uma forma coerente ao género.

Os anos 70 originaram uma série de filmes que se preocupavam com as questões de autonomia e mobilidade e também com a viagem enquanto alienação. O sucesso de *Bonnie and Clyde* e *Easy Rider* sugeria uma nova sensibilidade na forma de filmar, adoptada da *Nouvelle Vague*, especialmente no que toca ao género da estrada, à qual se associava ainda uma preocupação estética com o tratamento do tempo. A estrada abria-se como espaço para estes cineastas que valorizavam a espontaneidade e o realismo. Contudo, enquanto a maior parte destes filmes tinha claras influências dos filmes de Penn e Hopper, eles também se distinguiam em formas que são importantes para a evolução do género:

Rather than leading to freedom and exploration, the early-70s road often leads nowhere in particular, sometimes in circles, invoking a forlorn mood of wandering. The scene of purpose, direction, and excitement that characterizes the previous road journeys – even when there is no specific destination – is distinctly minimized on the cinematic highway of the early 1970s. (Laderman, 2002: 83)

Ao contrário dos filmes que os influenciaram, mostrando visões românticas da estrada, usando a rebeldia como forma de criticar a sociedade conformista, os *road movies* do princípio dos anos 70 apresentavam uma certa angústia de estar na estrada, revelando de forma irónica que a fuga para esse espaço não retirava o condutor da sociedade, apenas o aprisionava ainda mais.<sup>55</sup> São filmes que se preocupam muito mais com a criação de uma atmosfera psicológica e que estão profundamente marcados pela cinematografia europeia do pós-guerra, a qual, por sua vez, apresenta como maior característica a preocupação com questões existenciais.

Desta forma, o condutor afasta-se do modelo anterior, o género torna-se muito mais despolitizado e existe uma atitude mais irónica relativamente à viagem que é efectuada. Ao mesmo tempo, a condução pelo espaço americano sem sentido definido torna-se uma alegoria do protagonista em busca de si mesmo, pois em grande parte destes filmes os protagonistas revelam uma grande ansiedade no que respeita à sua identidade. Acresce que a viagem insistindo no falhanço e na solidão, a desintegração

---

<sup>55</sup> A angústia do protagonista masculino dos *road movies* dos anos 70 irá repetir-se, embora numa perspectiva um pouco diferente, em grande parte dos filmes de estrada a partir de 2000.

do conceito de lar, marcam a angústia do homem preso na máquina e a sua “paranóia existencial” (Rosário, 2010: 65).

O *road movie* desta década tem assim uma maior preocupação com o lado psicológico do que com a crítica social, embora o mal-estar do ser humano seja reflexo da sociedade. Como se pode verificar, por exemplo, em *Two-lane Blacktop* (1971) de Hellman, a demanda do protagonista vai perdendo coerência, o que faz com que a vontade que está na origem da busca encetada se desintegre nos momentos finais do filme. Valerá a pena citar aqui a sistematização que David Laderman efectua das características diferenciadoras do *road movie* do início dos anos 70:

[...] (1) a more pronounced dramatization of the genre's fusion of the human and the automobile; (2) consequently a more 'mechanized' (dehumanized, 'empty') development of the characters; (3) a more fragmented, aleatory narrative structure; and generally (4) a road trip symbolic of malaise. (2002: 84)

A rebeldia inicial do protagonista do *road movie* transformava-se agora em apatia, sublinhada por um não sentido na estrada, uma vez que este se encontra, acima de tudo, à deriva. Tudo o que os protagonistas dos *road movies* dos anos 60 haviam reclamado perde direcção e sentido na década seguinte. Nos anos 70, o país encontrava-se, de alguma forma, simultaneamente dilacerado e em ebulição dada a situação política, social e cultural, envolvendo desde a guerra do Vietname, passando pelo caso Watergate, até aos movimentos pelos direitos civis ou os movimentos feministas.<sup>56</sup>

Grande parte dos *road movies* reflectem também sobre esta condição de vazio de sentido e direcção, eliminando, em muito, o optimismo que a década anterior tinha sugerido, especialmente devido à grande desilusão com o movimento contracultural dessa época. Muitas das narrativas que constroem não esquecem a herança de *Bonnie and Clyde* ou de *Easy Rider*, seja pela forma de filmar, seja pela maneira como recuperam e citam elementos destes filmes – pense-se, por exemplo, em *Badlands* que recupera a história do casal de foras-da-lei. À medida que Kit e Holy se deslocam de

---

<sup>56</sup> O género começa aqui também a dar um outro papel à mulher, que agora não é considerada uma *femme fatale*, mas que, no entanto, não deixa de ter um papel que a coloca em segundo plano, uma vez que o *road movie* continua a ser dominado pelo masculino. Como afirma Katie Mills (2006: 142), os autores da *New Hollywood* tocavam na questão da alienação da mulher utilizando a sua figura para servir de metáfora a certos temas, como, por exemplo, servir de representação da América em *The Rain People*. Embora estas mulheres pareçam estar em movimento – que corresponde à sua emancipação – não deixam de estar paralisadas. Desta forma, a figura feminina nos *road movies* dos anos 70 não deixa de ser rebelde à sua maneira, embora a sua representação plena na estrada só surja 20 anos mais tarde.

lugar para lugar, ficam cada vez mais perto da imagem de Bonnie e Clyde, no sentido em que apresentam uma visão revisionista do casal *on the road*.

O *road movie* é utilizado por muitos realizadores no início das suas carreiras como forma de estabelecer um certo cinema autoral com uma identidade remanescente da europeia e fazer com que o sistema clássico americano sofresse um abanão. Os primeiros filmes dos anos 70 são cruciais para compreender a evolução do género ao longo do tempo, especialmente porque muitos dos realizadores viriam a fazer parte de um momento muito importante na segunda metade dos anos 70: o da reinvenção de Hollywood e de mudança de paradigma na indústria, graças ao sucesso comercial de filmes como *Jaws* (1975) de Steven Spielberg, ou *Star Wars* (1977) de George Lucas.

No entanto, e ainda na primeira metade dos anos 70, o *road movie* está expresso em filmes como *Five Easy Pieces* (1970) de Bob Rafelson, um filme que articula bastante bem a angústia vivida na estrada, especialmente porque nesta obra a estrada se torna metáfora para a incerteza emocional dos protagonistas, assinalada também pela frustração da imobilidade quando querem partir. Estão marcados não por um destino especificamente definido, mas sim por um sentido absoluto de desenraizamento, o que conduz, por exemplo, Bobby no final fim do filme à situação de não saber bem para onde ir.

*Two-Lane Blacktop* (1971) de Monte Hellman também apresenta esta preocupação com a não circulação, dada a importância atribuída à máquina e à condução.<sup>57</sup> Como comenta Laderman (2002: 93) o filme exhibe uma paisagem vazia e árida – metáfora para o sentimento dos condutores – que contrasta com a paisagem que Kerouac apregoava. Desta forma, *Two-Lane Blacktop* aponta directamente para o falhanço completo das personagens e para a inutilidade da viagem, assinalando a alienação daqueles que escolheram (ou foram impelidos) a tomar a estrada como via alternativa. Conduzir ocupa toda a actividade emocional e física – a corrida entre *Driver*, *The Mechanic* e *GTO* (figura que parece perdida no meio da estrada) funciona como o único sentido possível, mas que depressa se desvanece, pois o sentido de deriva sobrepõe-se ao da viagem.<sup>58</sup> Conduzir é apenas um jogo de sorte ou azar onde

---

<sup>57</sup> *Duel* (1971), já antes aqui referido, primeiro filme de Steven Spielberg, também coloca a máquina como uma arma de destruição, especialmente no que toca ao camião. O filme parece alertar em boa parte para o que Leo Marx refere em *The Machine in the Garden* (1964): o poder destrutivo da máquina no contexto do ideal pastoril americano.

<sup>58</sup> Em *Two-Lane Blacktop* a figura feminina exerce uma influência tremenda na forma como os protagonistas se relacionam, mostrando-se uma ameaça. Mas esta é uma ameaça que está associada a mobilidade e rebeldia.

se aposta com a própria vida, mas que causa a excitação necessária para continuar a viagem. Também é neste aspecto da condução como algo inebriante que se centra o filme *Vanishing Point* (1971) de Richard C. Sarafian. Aliás, *Vanishing Point* estabelece um diálogo interessante com o filme de Hellman, seja pela forma como está ligado a uma cultura que idolatra o carro e a velocidade, seja pela incoerência do percurso e da viagem na figura de Kowalski, condutor existencialista a viver uma espécie de alienação emocional.<sup>59</sup> Não sabemos bem o que o lança neste comportamento de condução, mas também será esse o segredo do sucesso narrativo: manter os seus motivos misteriosos. O filme surge seguindo a tendência de outros filmes do princípio dos anos 70: a apresentação da viagem pessoal como exploração psicológica e emocional de uma figura que não se consegue encontrar e não parece ser inserível na sociedade, tal como é bem visível, por exemplo, em alguns dos *flashbacks*. Laderman comenta-o deste modo:

We sense from these flashbacks that Kowalski is a lost soul; he will never find himself, he will never be content. His speeding driving and *speeding* body and mind seem nihilistic gestures of escape – mainly from himself. With nothing to lose or gain, with no point to his life, he jumps on the bet as an arbitrary pretext to blaze a trail of his own frustration and futility. (2002: 114)

Conduzir é, portanto, o que resta ao protagonista, algo que o realizador usa como impulso narrativo primeiro, ao ponto de o próprio protagonista quebrar as regras e fugir à lei até à sua diluição final.

Tal como Filipa Rosário afirma (2010: 66), o período da ilusão romântica e libertadora não estava presente nestes filmes, especialmente porque as narrativas do início dos anos 70 trouxeram uma visão cínica da viagem e da estrada. O género perde, por isso, a sua dimensão política própria, deixando de funcionar enquanto elemento de crítica social e procurando centrar-se mais de forma explícita no campo da indagação psicológica e introspectiva. Surge ainda *The Sugarland Express* (1974), filme em que a viagem evidencia particularidades mais clássicas, recuperando um certo conservadorismo que procura restaurar a ideia de família e, portanto, foge às regras da viagem existencial mais comum nesta época.

Na segunda metade dos anos 70, o *road movie* sofre alterações com o novo paradigma comercial (*blockbuster*/"high concept") que surge com os filmes de

---

<sup>59</sup> O filme também relembra *Detour* (1945) em alguns aspectos que aqui não são explorados.

Spielberg e Lucas (respectivamente *Jaws*, 1975 e *Star Wars*, 1977). Os *road movies* feitos a partir de 1975 apresentam outras viagens e outras estradas e são em número reduzido, talvez pelo facto de terem sido “afastados” pela força dos *blockbusters* que determinam o fim da era da *New Hollywood*. Filmes como *Death Race 2000* (Paul Bartel, 1975), *Bound for Glory* (Hal Ashby, 1976), *Grand Theft Auto* (Ron Howard, 1977) ou *Mad Max* (George Miller, 1979) são alguns dos títulos importantes. Se num primeiro momento o género evidenciava uma vertente revolucionária atentando sempre à sua condição marginal, e num segundo momento se inclinava para o vector psicológico, ele é agora ofuscado pelo *mainstream*, embora não venha a desaparecer por completo:

A geração da *New Hollywood* é ofuscada pelo *mainstream*, na década de 80. Um género metacinematográfico como o road movie – no sentido de o seu desenvolvimento permitir ler a evolução histórica do movimento estético em que se insere – não resiste à mudança. Como se o sentido de liberdade que a estrada simboliza tivesse, num primeiro momento, inspirado os próprios realizadores a trabalhá-la enquanto motivo no cinema. Quando essa liberdade lhes é retirada, altera-se retroactivamente o significado da estrada para os realizadores e, por consequência, para os seus filmes. (Rosário, 2010: 66)

Os *road movies* dos realizadores desta década que se seguiram à mudança de paradigma comercial renascem guiados por um certo cinema independente. Depois da entrada deste novo paradigma, assistimos ao renascimento do género, que apresenta agora uma estética muito mais comercial e despolitizada, ao mesmo tempo que exagera o tom irónico e cínico dos filmes anteriores – os elementos genológicos são transformados em imagens de e para a cultura de massas/popular (Laderman, 2002: 132-133) onde a viagem ganha um novo sentido:

While it is true that the postmodern road movie is characterized by revisionism, self-consciousness, and irony, this phase is no end point. On the contrary, here the genre thrives more than it ever has previously. The road movie therefore is in no sense a classical genre but an independent, postmodernist one: its “classical” phase, its soul, is rooted in late-1960’s countercultural modernism, while its generic flowering reflects the advent of postmodern culture at last.  
(Laderman, 2002: 133)



## 2.4. Anos 80: O regresso à família

O *road movie* dos anos 80 leva-nos de volta à temática da família e tem um carácter revisionista e auto-reflexivo. Como nota Katie Mills (2006: 160), o tema da inquietação psicológica e da viagem no vazio já não assume o papel principal na viagem do protagonista, o mesmo acontecendo com o sentido de rebeldia que se encontra em *Easy Rider*, embora continue a haver um certo sentido de alienação. Os valores defendidos pelos *hippies* já não eram os mesmos que os dos seus filhos que pareciam mais interessados no que a televisão tinha para oferecer. Está-se perante uma nação que já não se envolve em protestos anti-guerra ou em movimentos de solidariedade para com os soldados mortos em combate. Há um sentido que se perdeu a nível ideológico e o *road movie* socorre-se da ironia como forma de auto-defesa.

Apesar do uso da ironia e da nostalgia nesta década, o género liberta-se do conteúdo de fórmulas anti-sociais e de rebeldia, aprendendo a incorporar a mudança. Esta mudança permitirá aos realizadores remapear o género *on the road*. Nesta nova década, a tecnologia transformava a experiência do adolescente em algo que a geração anterior não conseguia compreender. No entanto, se, de alguma maneira, a tecnologia afastava as duas gerações também as aproximava. Por um lado, a geração anterior era incapaz de responder aos avanços tecnológicos. Por outro, o avançar tecnológico também representava uma oportunidade para a família fazer algo em conjunto. Se, em tempos, se valorizava a experiência autêntica, agora tudo se torna parte de uma realidade encenada, baseada na reprodução digital consumível em casa e não na estrada. Como nota Filipa Rosário (2010: 68), o espectador refugia-se na natureza fantástica dos filmes de realizadores que trabalham temas e referências carregados de nostalgia e que são reconhecíveis imediatamente.

Filmes como *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), *Indiana Jones and the Raiders of the Last Ark* (Steven Spielberg, 1981), *E.T.* (1982) também do mesmo autor ou ainda *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) marcam esta década como parte das grandes produções que se baseiam nesta temática nostálgica. Aliás, o passado torna-se tão ou mais importante do que o presente, porque a sua revisitação permite rever as decisões que foram tomadas. Neste sentido, a viagem nos anos 80 é também feita através da experiência mediática (com a possibilidade de ter num controlo remoto a opção de escolher passado, presente, o aqui ou o ali) e, consequentemente, as histórias na estrada, mais do que atravessarem o espaço geográfico, atravessam o

tempo. É o que lhes é familiar que os protagonistas procuram. A nostalgia pelo passado não se centra na estrada, isto é, no local físico, mas na viagem em si, tal como *Back to the Future* explora ao colocar Marty a viajar no tempo para resolver um problema de identidade.

A viagem é aqui feita no tempo e sem estradas, e Marty regressa a um passado – anos 50 – onde o mito da estrada<sup>60</sup> estava a ser construído pelos *Beatse* onde é possível transformar-se naquilo que Mills (2006: 165) apelida de *familyscape* (family + mediascape) – amálgama de famílias virtuais (vindas da TV) que definiam os requisitos a emular pelas famílias, mesmo que isso fosse impossível no quotidiano realmente vivido.<sup>61</sup> Esta *familyscape* torna-se muito importante para filmes que olhavam para o passado, como acrescenta ainda a autora:

The familyscape is key to the 1980s backward-looking road stories, for even in accepting the fragility in contemporary America, everyone had to come to terms with its power as an image. Reagan tapped the American nostalgia for family and was willing to act like a father who did indeed know best, yet the masses had to reconcile his idealized portraits of family with the complex realities of divorce, drugs, homelessness, immigration, the aftermath of the Vietnam War, or whatever was making any particular family different (2006: 165)

A figura dos anos 80 que povoa as histórias na estrada procura especialmente encontrar a unidade da família e não fazer-se à estrada em busca de algo que não passa de uma ilusão, até porque, no cinema pós-modernista<sup>62</sup>, a rebeldia visionária e a errância existencial que caracterizavam as épocas anteriores estão agora carregadas de uma ironia lúdica:

Rather than conveying an existential loss of direction, the postmodern journey is going nowhere and/or anywhere signifies a

---

<sup>60</sup> Se considerarmos mito como um constructo imaginativo (Frye, 1996: 4), associado a contextos sociais específicos e partilhado por colectivos que o adoptam enquanto explicação ou dilucidação, a estrada teve, desde muito cedo, um papel simbólico na formação do imaginário da nação americana – gerada por outros mitos, como o da fronteira – criando a sua própria mitologia na promessa de viagem e de obtenção de conhecimento.

<sup>61</sup> É, no fundo, um retorno a valores morais mais clássicos, que a política de Reagan promovia e no qual fazia acreditar com o seu conservadorismo cultural.

<sup>62</sup> Utilizo aqui o termo “pós-modernista” como definido por Stuart Sim (1998: 3): “One of the best ways to describe postmodernism as a philosophical movement would be as form of scepticism – scepticisms about authority, received wisdom, cultural and political norms, etc.” A nível do cinema as características que mais se evidenciam são uma propensão para a auto-reflexividade denunciando a própria construção da imagem cinematográfica; as fronteiras que distinguem a “high art” da “low art” são esbatidas e, finalmente, a tendência para o pastiche de muitos estilos e géneros.

derealized, depoliticized embrace of a synthetic cultural space. By blurring all borders under the banner of Artifice, the postmodern road movie tends to nullify transgression, rebellion, and cultural critique. (Laderman, 2002: 135)

O *road movie* desta década celebra, acima de tudo, a cultura hiper-real de consumo, aquela a que Baudrillard se reporta no seu livro *America* de 1988. É a nação vista através de um ecrã televisivo, da qual a MTV, criada em 1981, poderá ser o maior exemplo, até porque grande parte dos autores que viria a trabalhar o tema da estrada no cinema tinha colaborado com a estação de televisão na produção de vídeos de música, até mesmo aqueles que, mais tarde, estariam associados a filmes mais esteticamente ambiciosos.<sup>63</sup>

Na verdade, o facto de serem feitos filmes com um orçamento elevado como *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985), *Midnight Run* (Martin Brest, 1988) ou *Rain Man* (Barry Levinson, 1988) não impedia a realização de um outro cinema de autor como, por exemplo, *Stranger than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984), *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), *Lost in America* (Albert Brooks, 1985), *The Sure Thing* (Rob Rainer, 1985), *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) ou *Wild at Heart* (David Lynch) já na década de 90. Estes são filmes que marcaram o género, se bem que os protagonistas destas narrativas estejam inseridos num “slow pace” que os demarca dos protagonistas de filmes “high concept”, modelados a partir das demandas da indústria que procuravam filmes altamente lucrativos com histórias relativamente simples e, por isso, de fácil compreensão e com grande projecção no mercado cinematográfico.

Nestes filmes, a viagem na estrada permite às personagens principais uma transformação que chega a acontecer, embora se torne enigmática, uma vez que nem os próprios realizadores, que reconhecem o poder regenerador da estrada, se arriscam a ser conclusivos acerca dessa mesma mudança. Esta ambiguidade não deixa de ser, de alguma forma, uma maneira de alguns destes realizadores se rebelarem contra o próprio sistema, seja pela sua realização distinta (resistindo ao estilo comercial), seja pela temática que alguns dos filmes abordavam.

Financiadas de forma privada, ou apoiadas pelos pequenos estúdios que

---

<sup>63</sup> Jarmusch, por exemplo, esteve envolvido na realização de um vídeo musical para os *Talking Heads*, banda que, na altura, foi a grande pioneira dos vídeos musicais com contornos mais artísticos. O próprio David Byrne, conhecido vocalista da banda, realizou um vídeo intitulado “Road to Nowhere” (1985), uma história pós-moderna que tratava do tema da *familyscape*.

proliferavam na altura – Orion, Miramax, New Line – estas obras funcionavam como uma espécie de protesto contra a grande máquina que era Hollywood e ofereciam aquilo que era familiar e estava próximo, ao contrário das grandes produções como *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Mad Max* (George Miller, 1979), *Star Trek: The Motion Picture* (Robert Wise, 1979) ou *Top Gun* (Tony Scott, 1986), contendo grandes aventuras sobre guerra ou sobre uma galáxia estranha e longínqua.

Muitos destes filmes continuam ainda a tratar a figura feminina como o Outro ou como rebelde. O herói (ou anti-herói?) continua a ser masculino, algo que só irá mudar nos anos 90. É necessário regressar à família, i.e., ser-se reintegrado no espaço familiar, de conforto pessoal e social. A rebeldia apontada por estas narrativas não se revela fácil, embora não deixe de ser compensadora, no sentido em que permite a introspecção temporária e, consequentemente, o retorno que restaura ou instaura o equilíbrio familiar:

In this decade's road films, contact with the alien is threatening at first, but the encounter typically resolves into a therapeutic outcome. Rebellion is portrayed as 'risky business', something that seduces the white yuppie male; but he returns to his proper place after sowing wild oats. Rebellion might have been easy back in the past for hippies, but engaging in subversion now requires prophylactic irony. By the curtain's close, order is restored and the status quo is 'new and improved', protected against the foreign bodies that threaten the family. (Mills, 2006: 174)

Em alguns destes filmes são as mulheres que colocam os protagonistas masculinos em acção e que os ajudam a romper com as regras definidas, como por exemplo em *Stranger than Paradise* de Jarmusch ou *Paris, Texas* de Wenders, ambos de 1984. O papel da mulher ainda continua muito por desenvolver, bem como o das minorias étnicas, mas o *road movie* é obrigado a encarar novos horizontes por causa da mudança que está a ocorrer ao nível do quotidiano, procurando, assim, novas perspectivas e narrativas que viriam a contribuir para a nova forma como a viagem na estrada é encarada.

Como afirma Frasca (2001: 97-98), é natural que esta modificação aconteça, não só porque a transformação é necessária, mas também porque os anos 80 privilegiam o fenómeno de massas e a força económica em detrimento de aspectos mais filosóficos ou existenciais. Representando o género tendencialmente as tensões históricas presentes no tempo histórico que a produção habita, as suas preocupações

são outras que não as dos anos 70.<sup>64</sup>

Ainda assim, alguns dos filmes não deixam de revelar uma certa tendência existencialista, mas que se transforma em algo mais nesta década, uma vez que, na maior parte das obras, as viagens são feitas com um propósito definido e nunca sem uma motivação ou direcção. Nestes casos, a viagem assenta numa estrutura em que o caminho físico do protagonista tem efeito ou funciona como metáfora para o seu crescimento interno. Dito de outra forma, a viagem física serve de metáfora para a viagem espiritual, se bem que com bastantes paragens, podendo até ser considerada uma espécie de *road story* fora do tempo. *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders pode ser um desses exemplos.<sup>65</sup>

O protagonista procura recuperar a sua família, pelo que a mobilidade no filme não é sinónimo de desespero nem de fuga, mas exactamente do contrário: de procura, de reencontro com a família e de reinserção na sociedade. Embora Travis, no final, acabe por voltar para a estrada, sem qualquer tipo de destino específico, ele parece ter atingido um certo objectivo e, desta forma, aquilo a que se poderia também chamar “destino”: a união da sua família que, no fundo, provoca nele uma transformação profunda.<sup>66</sup> A viagem torna-se uma forma de repensar o passado de modo a melhorar no presente.

Da mesma forma, *Stranger than Paradise* de Jim Jarmusch, realizado no mesmo ano, funciona como uma espécie de filme paralelo a *Paris, Texas*, ambos vencedores em Cannes, tornando-se importante porque representa o princípio da chegada de muitos outros realizadores que iriam desenvolver as suas carreiras nos anos 80: Spike Lee, David Lynch (que viria a trabalhar o *road movie* de forma acentuada) ou os irmãos Coen, são alguns dos exemplos mais conhecidos. No entanto, o filme de Jarmusch apresenta ainda uma outra visão quanto à viagem. Aliando uma

---

<sup>64</sup> Veja-se o exemplo de um filme como *Mad Max* (1979) que, mesmo não sendo um filme americano, teve grande influência e sucesso na cinematografia americana. O filme retrata uma paisagem apocalíptica preocupada com a crise do petróleo, na qual um homem solitário, herói que reflecte o “hard body” remanescente da política Reagan, é a salvação da humanidade, aqui representada pela sua família.

<sup>65</sup> Wenders é um realizador bastante importante no que diz respeito ao *road movie*, uma vez que trabalha o género dentro da Europa, mas também dentro dos Estados Unidos, onde coloca em evidência as maravilhas, mas também as contradições do país. Tal como Jim Jarmusch, a sua abordagem ao género é mais autoral, pois está muito ligado ao cinema europeu, transportado enquanto experiência para a paisagem americana.

<sup>66</sup> Como afirma Alexander Graf em *The Cinema of Wim Wenders: The Celuloid Highway* (2002), nos *road movies* de Wenders as personagens estão em constante movimento, o que significa também que o espaço diegético muda, sinal de que elas raramente estão inseridas numa localização geográfica precisa, apenas passando por ela, seguindo os espectadores esse movimento (2002: 52).

concepção revisionista da demanda em *Easy Rider* com a viagem sem objectivo que é apontada em *Two-lane Blacktop*, o filme recorre à ideia de que nada acontece, chegando mesmo a exagerar essa estabilidade:

Stability in the film is so exaggerated it becomes an excessive caricature, the extreme opposite of movement and motivation, an 'emptiness' in the mise en scène, a void that only mobility can fill. Yet mobility too will be 'empty', unfulfilling, a rearticulation of non-movement. (Laderman, 2002: 145)

Como Laderman comenta ainda, *Stranger than Paradise* é, por isso, um filme que não recupera um certo fetichismo com o acto de conduzir, embora os protagonistas embarquem numa viagem, a uma velocidade que não é a habitual. O filme está profundamente marcado pela forma como nada acontece e como as próprias personagens estão concentradas nessa actividade, ou melhor, não-actividade, o que contrasta profundamente com as características essenciais do cinema praticado em Hollywood, especialmente no cinema "high-concept": movimento, acção, velocidade, emoção (Laderman, 2002: 146). Por isso, o filme não deixa de manifestar uma certa rebeldia. Nada parece acontecer, nem na maior parte das sequências, nem no mundo que rodeia as personagens, onde tudo é banal. Onde quer que vão os protagonistas não estão a ir propriamente a lugar algum, até porque o próprio filme termina com as personagens em trânsito.

O contínuo movimento parece ser também uma linha estruturante de muitos dos filmes dos anos 80. Por exemplo, *Drugstore Cowboy* (1989) de Gus Van Sant mostra Bob, o protagonista, num estado flutuante, à deriva. A sua viagem só não é trivializada quando os protagonistas partem pelo país, o que demonstra um certo prazer escondido pela condução. Embora Bob tenha uma "família" durante esse período, composta pelo seu "gang", ele acaba por regressar a casa, renunciando, de alguma forma, à sua rebeldia móvel em detrimento do enraizamento. Contudo, esse enraizamento parece ser longe de promissor, não só porque Bob termina numa ambulância, mas porque o seu destino parece voltar a inclinar-se para uma vida de drogas.

Estes filmes independentes, carregados de ironia, apresentam as características de rebeldia e de crítica vistas com uma espécie de sorriso malicioso, até porque há um jogo entre uma certa mobilidade e um regresso à estabilidade familiar que é ao mesmo tempo ironizada e realmente acolhida, como se pode ver em *Raising Arizona*

(1987) dos irmãos Coen, onde os protagonistas são rebeldes apenas para tentar criar uma família.<sup>67</sup>

Em *Raising Arizona*, H.I. e Ed roubam uma criança para constituir família, sendo este aspecto objecto de ironia. A viagem ao longo do filme tem muitos momentos cómicos, especialmente na sequência em que a criança é roubada a H.I. e Ed. Contudo, como afirma Laderman (2002: 164), este é um *road movie* que tem um final muito diferente dos restantes até esta altura. A família é restaurada de alguma maneira: H.I. fica com Ed, e Nathan Jr. é devolvido aos verdadeiros pais. No fim, o casal abandona a vida de crime e abraça o sonho americano e a família americana, em particular no que toca à personagem do protagonista masculino.

David Lynch é também um dos nomes a reter devido a *Wild at Heart* (1990), filme com grande sucesso comercial, que antecede uma série de outros filmes nos quais a violência gráfica, explícita, se tornou popular: *Kalifornia* (Dominic Sena, 1993), *True Romance* (Tony Scott, 1993), *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), *From Dusk Till Dawn* (Robert Rodriguez, 1996) ou *Crash* (David Cronenberg, 1996). Estamos perante o cinema da espectacularização do sexo, da violência, do exagero. Apesar destas características, porém, o filme de Lynch apresenta um protagonista que se vai arrependendo ao longo do seu percurso na estrada, encontrando redenção no espaço familiar, embora continue a marcar o tom irónico próprio deste tipo de *road movie*, especialmente no uso de certas técnicas cinematográficas e na mistura de vários géneros, como assinalado por Laderman:

The style of *Wild at Heart* seems the epitome of cinematic postmodernism: flashy, bizarre camera techniques; a recycling and blending of genres; extreme self-consciousness and posturing; an iconic condescension toward the suburban culture of Middle America (or, in this case, the South). (2002: 166)

Tal como em *Raising Arizona*, o casal pretende criar uma família, objectivo que será ridicularizado no filme, mas que não deixa de ser cumprido. Sailor (o nome não é inocente) e Lulu são também um casal fora-da-lei, em busca de uma vida normal, longe do passado e da figura da mãe de Lulu que os assombra por ter sido rejeitada

---

<sup>67</sup> Ainda nesse ano surge um filme importante, que aponta também o novo caminho do *road movie*, agora já não tanto um género isolado, puro, mas que evoluiu influenciando e sendo influenciado por vários outros géneros. *Near Dark* (1987) de Katherine Bigelow é uma mistura de *western*, com *road movie* e *horror movie*, pelo que se torna difícil definir fronteiras, o que se verá mais tarde também nos filmes que se seguiram à década de 90.

por Sailor.<sup>68</sup> Assim, não importa que quebrem as regras (uma vez que Sailor está em liberdade condicional) e partam para Oeste, recuperando o mítico espaço de salvação. Contudo, a fuga não se deve apenas à sua condição de fora-da-lei. De facto, não fogem da polícia, mas sim de um grupo de *gangsters* contratados pela mãe de Lulu; não se trata apenas de uma fuga física, mas também psicológica e espiritual, uma vez que os dois estão na estrada para fugir do passado. Desta forma, os protagonistas, em vez de fugirem da sociedade – que normalmente estava associada a um lado opressor – procuram, sim, voltar para ela.

No final, Sailor, após nova estada na prisão, volta para a sua família, não sem antes receber um conselho da Bruxa de Oz (de alguma forma, o filme de Lynch faz também uma revisão de *The Wizard of Oz*), entrando no mundo dos sonhos, um alerta para a luta no mundo real. Tanto o filme dos Coen como o de Lynch jogam com estas abordagens de pendor surrealista, colocando-se entre o mundo dos sonhos e o mundo do quotidiano material (Laderman, 2002: 173) o que lhes permite, minimamente, conceber algo concretamente situado entre os dois mundos. O que acontece é que ambos os filmes promovem a ideia de regresso à família, se bem que com uma certa ironia, e a estrada, ao contrário de filmes anteriores, em particular os anos 70, não representa um fim trágico ou fechado; muito pelo contrário, ela abre-se à possibilidade e a narrativa reconhece (e celebra) o triunfo da família.

Há uma nova trajectória na viagem que os protagonistas fazem, uma vez que, como *Wild at Heart* tão bem ilustra, Sailor e Lulu encontram uma saída que não passa pela constante deriva, mas sim pela estabilidade, assim permitindo o encontro com a família.

Esta nova tendência marca também um período de transformação importante no *road movie* e no sentido e propósito da viagem. De facto, os anos 80 são palco de grandes transformações cinematográficas (Cook, 2000: 1) e o *road movie* não é excepção, como já apontado por Mills (2006: 171), pois o automóvel já não funciona tanto enquanto veículo de crítica, mas antes enquanto veículo que contribui para trazer à luz do dia os problemas familiares e identitários que devem ser resolvidos. Nessa nova viagem, o protagonista sofre grandes transformações que o irão afectar profundamente e provocar a mudança necessária na sua vida. Desta forma, o *road movie* não está tão preocupado com a crítica à sociedade ou sistema vigente, mas

---

<sup>68</sup> Interessante será também notar como o filme é auto-consciente relativamente à cultura dos anos 80 que celebra a aparente obsessão com as confissões televisivas.



antes com a necessidade de proporcionar narrativas com uma certa estabilidade (física, emocional e simbólica). As transformações que o género sofre não são só a este nível, uma vez que o *road movie* apresenta uma outra grande mudança, fruto da sua condição de género que vive muito próximo do seu tempo histórico: já não estamos perante um género puro, algo que poderia talvez ser visível nos primeiros filmes, o que origina uma multiplicidade de caminhos, como aponta Filipa Rosário:

Já não é possível, como terá sido antes, o reconhecimento de géneros puros – tudo é passível de operar enquanto critério. Ou seja, o *road movie* nasce numa conjuntura específica, invoca em si outras constelações genológicas, ultrapassa-se no tempo e reapropria-se das linhas edificadoras estruturalizantes, rearticulando-as na actualização permanente a que procede enquanto organismo vivo.  
(2010: 71)

A evolução do género torna-o agora ainda mais difícil de definir, uma vez que irá incorporar e rearticular na sua gramática fluida vários outros géneros ou sub-géneros. Ao mesmo tempo que o *road movie* evolui, também a viagem do protagonista toma diferentes direcções, por causa das novas personagens que agora começam a estar ao volante. Os anos 80 marcam, sem dúvida, um momento de grande mudança no género que se vai actualizando, reflectindo questões da contemporaneidade. Contudo, os anos 90 serão particularmente importantes porque é então que o *road movie* surge com força renovada e a viagem é introduzida de novo por figuras que são marginais dentro da história do *road movie* (aqueles que regressam à estrada) como fora dela (aqueles que nunca tinham partido estrada fora).

De alguma forma, o género mantém grande parte das características que foi adquirindo ao longo do tempo. Porém, esta é também a década em que a viagem nos dá conta da multiculturalidade americana, tal como de novas paisagens. É um momento importante de transição e de ruptura mas, ao mesmo tempo, apesar da introdução de novos conceitos e realidades (questões relacionadas com visões de sexo, raça ou religião), o *road movie* regressa ao seu ponto de partida, à sua característica rebelde, agora renovada.

## **2.5. Anos 90: Os *rebeldes com causa***

Um largo espectro de viajantes tinha já sido protagonista do *road movie*, por vezes protagonizando uma viagem principal, outras uma viagem secundária,

experimentando destinos diferentes, mas seria inevitável que novos protagonistas surgissem, ainda com um maior nível de marginalidade do que os anteriores. Se, nos anos 80, a questão da rebeldia parece implodir sobre si mesma (Mills, 2006: 188), nos anos 90 a figura do rebelde volta a povoar o *road movie*, especialmente porque esta década está intimamente ligada a uma expressão multicultural.

Durante mais de vinte anos, os realizadores trabalharam sobre a temática da mobilidade de diferentes formas e em ambientes políticos variados. Nesta década, há uma tendência, cada vez mais expressiva e talvez urgente, de olhar para a multiculturalidade que habita o espaço americano e, como tal, é natural que o *road movie* o fizesse também, abrindo-se a outras figuras que tinham sido marginais não só ao longo da história em geral, como particularmente da das relações de género e da atitude social face a grupos diversos: mulheres, gays, nativo-americanos, afro-americanos ou idosos são alguns dos exemplos que surgem em filmes como *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991), *The Living End* (Gregg Araki, 1992) *Even Cowgirls Get the Blues* (Gus Van Sant, 1993), *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), *Get on the Bus* (Spike Lee, 1996), *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998) e *The Straight Story* (David Lynch, 1999), para citar alguns dos mais importantes, uma vez que colocam em evidência questões culturais e políticas.

Nos anos 90, estas são questões relevantes e irão marcar as histórias vividas na estrada, fazendo desta uma década de inovação no que toca ao *road movie* e uma época de grande proliferação do género. Este momento também coincide com a era Clinton, onde foi dada maior atenção a questões de ordem social. Entre vários factores relevantes, um dos que contribuiu para o aparecimento destes filmes foi a importância do mercado *indie* que começava a dar provas do seu valor social, cultural e económico. O mercado estendeu-se à afirmação de festivais como *Sundance* ou *Toronto* que se tornaram bastante conhecidos, mantendo a sua notoriedade até aos nossos dias. Ao mesmo tempo, grande parte dos cineastas pertencentes a minorias começaram a receber mais financiamento para filmar as suas histórias, especialmente as decorridas na estrada, espaço utilizado já por muitos outros realizadores para explorar a relevância da viagem e da mobilidade. Como afirma Mills (2006: 190), este é um momento muito importante na história do género: pela primeira vez as minorias povoavam os *road movies* e as suas variadas identidades tornavam-se agora o combustível que reacendia e revitalizava o género.

Os anos 90 são também palco de grandes transformações tecnológicas, especialmente no que toca à tecnologia computacional e à introdução de uma nova “auto-estrada”: a Internet tornava-se agora no espaço virtual por onde seria possível navegar, recolher e partilhar informação e viajar (embora como actividade virtual), o que fez com que, rapidamente, se estabelecesse uma relação entre a estrada física, com sua vertente mítica, e a estrada virtual.

No entanto, o desenvolvimento tecnológico não se reveste apenas de um lado positivo, pois a evolução neste domínio é vista também como tendo um lado potencialmente negativo, uma vez que pode representar um perigo para o ser humano. Surgem assim filmes como *The Terminator* (James Cameron, 1984), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) estes dois anteriores aos anos 90, *The Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, 1991) ou *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993). O fim do mundo começa também a aparecer em muitos dos filmes, dada a proximidade da transição de milénio, o que origina toda a espécie de profecias da qual a indústria cinematográfica se foi aproveitando.

Muito por causa de toda esta conjuntura e por ser um género transversal a tantos anos de história cinematográfica, o *road movie* nunca foi tão aproveitado pelos realizadores como nessa altura. Por um lado, as histórias de estrada eram recuperadas para dar corpo a novas viagens com um carácter altamente rebelde e visionário como antes tinha acontecido em *Easy Rider* ou em *Bonnie and Clyde*, obras que irão visivelmente influenciar na década de 90 *Thelma and Louise* e *Natural Born Killers*, dois dos maiores exemplos de filmes com carácter rebelde e visionário.<sup>69</sup> Por outro lado, a estrada abria-se agora aos grupos historicamente oprimidos e à partida com uma condição marginal, funcionando como espaço de realização pessoal – caso de filmes como *Thelma and Louise*, *Get on the Bus*, *Smoke Signals* ou *The Straight Story*.<sup>70</sup> Os anos 90 enfatizam e trabalham a ideia de que a viagem na estrada permite, acima de tudo, uma transformação profunda não só de quem a realiza mas também de

---

<sup>69</sup> Para além da popularidade deste tipo de filmes que exprimiam grande violência, surge também uma série de filmes que, de acordo com Laderman (2002: 178), derivavam dos filmes existenciais dos anos 70 e que sublinham mais a importância da demanda. Referimo-nos a filmes como *Breaking the Rules* (Neal Israel, 1992), *My Fellow Americans* (Peter Segal, 1996), *Fear and Loathing in Las Vegas* (Terry Gilliam, 1998) ou *Road Trip* (Todd Phillips, 2000).

<sup>70</sup> Este último viria, de alguma forma, a inaugurar uma categoria bastante interessante: os *road movies* cujos protagonistas principais são idosos, como acontece no caso de *About Schmidt* (2002, Alexander Payne) com Jack Nicholson a fazer o papel de um idoso que regressa à estrada após a morte da sua mulher. Contudo, este é já um regresso em que a personagem principal está completamente dentro do *establishment*. Embora seja possível encontrar outros filmes com protagonistas idosos, *The Straight Story* é importante pela forma como trata o tema da estrada e da viagem.

quem com os viajantes contacta, como reconhece Mills:

The road remains a space of metamorphosis, as it has been throughout the postwar decades, but in the nineties this evolution extended beyond those who travel on the road to those communities touched by the protagonist who travels. Alienation exists only as a conflict to be resolved through the community's transformation rather than the individual's rebellion. Walt Whitman once noted, "I am bigger than I thought myself," and the films of the nineties shift focus from the self to the interconnections of that self to a larger group of people. (2006: 188)

É o filme cuja acção tem como pilar narrativo a estrada que lança as questões de género e identidade sexual ou outra para o grande ecrã à medida que as minorias começam a tornar-se figuras centrais, apelando agora a outro tipo de público que se identifica com elas (tanto as minorias como as questões por elas levantadas). Nestas narrativas, quem conduz o carro, finalmente, são todos aqueles que durante a maior parte da história do género haviam desempenhado quando muito papéis secundários, primando as mais das vezes pela ausência. Agora, embora partindo de uma realidade única, particular, apelavam a uma realidade colectiva, dado serem simultaneamente representantes de uma comunidade que começa agora a manifestar-se de forma visivelmente mais activa.

São estas as duas direcções que o *road movie* segue nos anos 90. *Thelma and Louise* é um dos filmes que mais importância tem, uma vez que se torna num grande sucesso, solidificando a revitalização revolucionária do género. Com duas mulheres à frente do volante, o filme combina a *screwball comedy*, com o *buddy film* e o *outlaw movie*, e dá uma perspectiva feminina à viagem pela estrada, algo que, até então, ainda não tinha acontecido. Da grande quantidade de *road movies* feitos nesta década, *Thelma and Louise* sobressai, porque coloca em evidência o Outro num género tipicamente associado ao homem másculo e branco, atacando directamente Hollywood e a pressão patriarcal, tanto a presente no *road movie*, como na sociedade.<sup>71</sup> Para além disso, esta narrativa veio influenciar muitos outros filmes que trabalham as questões multiculturais e feministas, embora de forma mais superficial

---

<sup>71</sup> Note-se que *Thelma and Louise* não é o primeiro filme em que a mulher está ao volante e é protagonista, pois *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) já apresentava o mesmo tema de *Thelma and Louise* (e antes, já *Isadora*, 1968, de Karel Reisz apresentara uma sequência em que a artista, com uma amiga ao volante, virá a encontrar a morte de forma accidental). Contudo, e como nota Eyerman & Löfgren (1995: 66), o final do filme de Scorsese é mais compensatório para a personagem principal. Para além das diferentes décadas em que os filmes são produzidos *Thelma and Louise*, dado o seu carácter revolucionário e contracultural, teve um maior impacto no género.

do que o filme de Ridley Scott. Filmes como *Leaving Normal* (Edward Zwick, 1992) ou *To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar* (Beeban Kidron, 1995), podem ser apontados como exemplos.

O filme conta a história de duas mulheres Thelma (Geena Davis), uma dona de casa que sofre abusos por parte do seu marido, e a sua amiga Louise (Susan Sarandon), empregada de balcão. As duas partem de férias. Num dos locais de paragem, num bar, um homem tenta violar Thelma e Louise acaba por matá-lo. A partir deste momento, as duas abraçam a sua condição marginal e de foragidas da lei, se bem que nenhuma delas tivesse levado uma vida criminosa anteriormente. Com esta atitude, as duas protagonistas conseguem explorar os limites da autonomia feminina na estrada perante a sociedade patriarcal opressora, implodindo as expectativas e as convenções sobre questões de género e do género fílmico.<sup>72</sup> Estas duas mulheres apropriam-se assim do discurso do fora-da-lei, através da desconstrução do próprio papel do condutor masculino.

A narrativa termina como em muitos *road movies* que se centram em foras-da-lei, com a polícia a encurralá-las (no *Grand Canyon*). Acontece que, em vez de se deixarem prender, continuam a conduzir, com o pé firme no acelerador, saltando o penhasco, morrendo e voando, momento que, para muitos críticos, representa um final simbólico especial.<sup>73</sup>

Ao optarem pela morte, as duas protagonistas não cedem perante a sociedade que as oprime, nem cedem às autoridades vigentes que marcam as regras e leis que as governam. O *T-Bird* de 1966 que Louise conduz é metáfora óbvia para um outro tempo, directamente relacionado com um ideal de crítica social e revolucionário remanescente da ideologia espelhada em *Easy Rider* e actualizado agora na forma como Thelma e Louise protagonizam um acto de rebeldia perante tudo o que impede a sua mobilidade, considerada em vários sentidos. Por exemplo, os trabalhos de Thelma e Louise são sinónimos de estagnação e escravatura, revelando-se a viagem como a possibilidade de liberdade perante uma dependência económica e doméstica caracterizada por um mundo masculino visível, seja na relação que Thelma tem com o

---

<sup>72</sup> Este é um filme que, pelas suas características, oscila entre o universo de *Bonnie and Clyde*, especialmente na forma rebelde e marginal de estar na estrada apresentada, e o universo de *Easy Rider*, como filme que emana um carácter contracultural e de crítica aos valores vigentes.

<sup>73</sup> A decisão de dar o salto final mostra duas figuras que são livres, nem que seja por momentos, especialmente perante uma sociedade que iria mais uma vez privilegiar o masculino, se bem que condenável, em vez de ouvir a versão feminina. Esta é também uma altura em que o discurso feminista começa a ganhar cada vez mais força.

marido, seja na tentativa de violação.

Em fuga, partem finalmente estrada adiante, agora com uma outra visão acerca da sua viagem, se bem que sem destino certo, mas com a consciência de como agir, em si mesmo uma nota de auto-referência e consciencialização histórica do género.<sup>74</sup>

After committing her act of visionary rebellion, Louise no longer knows where they are going, but she has to pull over so she can vomit – a vivid point of departure for their real journey. Taking to the road has radically twisted their fate; they no longer have a destination, or a vacation. Louise knows where and how the genre goes, and aims for a motel, symbol of perpetual fugitive transience awaiting them. (Laderman, 2002: 186)

Tudo mudou e já não é possível regressar atrás. O caminho a seguir já não se compadece com uma atitude passiva enquanto mulheres; são agora mulheres que assumem a sua identidade (que já não é baseada na subserviência) e para quem a fuga na estrada é uma questão de vida ou de morte, de liberdade e de rejeição da opressão. Na estrada, sentindo a forte ligação espiritual enquanto conduzem, as protagonistas celebram a sua transformação, a passagem de uma identidade mais conformista para outra mais rebelde e, conseqüentemente, mais icónica, dimensão assinalada até mesmo pela cena final em que as duas são substituídas pela fotografia, dispositivo auto-mitificador, que perpetua a importância de Thelma e Louise e que já tinha sido usado em *Bonnie and Clyde* juntamente com o poema.

Thelma e Louise são os veículos que estabelecem a crítica a uma autoridade vigente e se auto-impulsionam, assim impulsinando a precepção da importância do papel da mulher na sociedade dos anos 90. Basta pensar na forma como assumem um lado marginal, mas central no filme, jogando com as questões de género ao apoderarem-se de papéis tipicamente masculinos e, ao mesmo tempo, dominando grande parte das personagens masculinas que aparecem na estrada (o polícia, o camionista, etc), exceptuando-se a figura de J.D., que engana Thelma. Contudo, neste contexto surge ainda uma outra figura masculina ambígua, a do inspector Slocum (Harvey Keitel), o qual, apesar de perseguir as duas mulheres, também parece querer protegê-las, aspecto para o qual a câmara aponta na cena final:

Just before they drive over the edge, he is framed with them in a

---

<sup>74</sup> Uma das cenas em que o filme trabalha e obedece às convenções do género, por exemplo, é quando Louise decide usar as suas poupanças e fugir para o México, uma forma de evitar a perseguição e ser presa. Para isso ela terá de fazer um caminho maior, tanto no sentido real, como metafórico, dada a sua luta ser com o mundo masculino.

highly significant deep-focus shot, with him in the foreground, them in the distance. They are miles, worlds apart, and yet they occupy the frame together. (Laderman, 2002: 191)

Como comenta Laderman, o inspector representa o último visionário do filme, uma vez que simpatiza com as protagonistas e está preocupado com o que lhes possa vir a acontecer. O filme atinge, assim, um nível em que a viagem serve de elemento de crítica à visão patriarca de Hollywood, através da assimilação de um género tipicamente masculino por parte de duas mulheres, posicionando o filme como rebelde, mesmo que a morte das duas protagonistas, no final, seja simbolicamente ambígua. Isto, por um lado, porque a morte pode ser encarada como resultado da sua subversão, mas, por outro, porque a decisão rebelde de continuar em frente e não ceder às forças opressoras sublinha a importância de resistir.

*Natural Born Killers*, por sua vez, também um filme sobre rebeldia, é um pouco distinto de *Thelma and Louise*, até porque vive da história de um homem e de uma mulher que fogem da lei, sendo por isso devedor do estilo de *Bonnie and Clyde*. Contudo, da mesma forma que o casal de mulheres se auto-mitifica através da fotografia, Mickey (Woody Harrelson) e Mallory (Juliette Lewis) reproduzem as suas figuras na quantidade de imagens que surgem constantemente, uma vez que Oliver Stone utiliza uma linguagem frenética e experimental, estilo MTV, estabelecendo uma crítica directa a uma América violenta que, através da televisão, reproduz monstros como os próprios protagonistas.<sup>75</sup> Como afirma Filipa Rosário (2010: 80), estamos perante a sociedade do espectáculo (referência a Debord) porque toda a vivência humana é visualizada através das câmaras, elemento que projecta a violência, a reproduz e, ao mesmo tempo, também mitifica as personagens, como corrobora Orgeron:

Like Bonnie and Clyde, Mickey and Mallory are concerned about their mythic status, not as populist heroes acting out the fantasies of the depression-era but as postmodern killers indulging in arbitrary and cartoon-like violence for seemingly little purpose save for a desire to become famous. (2008: 164)

O filme aponta criticamente para os custos da modernidade. Aliás, como nota ainda o mesmo autor (2008: 157), *Natural Born Killers* alerta para a existência de uma

---

<sup>75</sup> A história foi escrita por Quentin Tarantino que já em 1994 tinha realizado *Pulp Fiction* um filme que também mitifica a violência.

sociedade sem direcção, deslumbrada, e que se deixa levar pelos efeitos da era das novas tecnologias. Esta era permite uma maior comunicação, mas, ao mesmo tempo, uma perda da capacidade de comunicar e contar, no sentido de não haver lugar para estabelecer redes de afectos dado o caos e o tráfego tecnológico em que os seres humanos se encontram. Aliás, neste sentido alguns dos *road movies* mais recentes resistem a este avanço: há um movimento e uma viagem em ritmo menos frenético e mais introspectivo como, por exemplo, em *Old Joy* (Kelly Reichardt, 2006), filme que não será objecto de análise neste estudo.

Em *Natural Born Killers*, a estrada funciona como o espaço que medeia entre crimes. Funcionando como uma referência a *Bonnie and Clyde*, filme a que Stone parece querer prestar homenagem, a estrada é também o local onde o casal tenta reafirmar a sua identidade e renegociar as suas estruturas familiares fragmentadas, talvez resultado da América violenta (neste caso perpetuada por abusos familiares e abuso dos media). Contudo, se por um lado o filme tenta alertar e criticar a estrutura mediática, também é um facto que ele se alimenta dessas estruturas e, por isso, não deixa de apresentar uma narrativa que é contraditória, tal como antes visto em *Thelma and Louise*.

Estes filmes são especialmente importantes porque representam o grande revivalismo do *road movie* e, ao mesmo tempo, exemplificam a multiplicidade de temas que a viagem estrada afora pode abordar. Ainda dentro do espírito dos *road movies* que abordam as questões relacionadas com o *outlaw couple*, surgem outros filmes que também inscrevem nas suas narrativas casais que não correspondem à norma. Entre as obras mais relevantes, é possível encontrar, por exemplo, dois filmes do início dos anos 90: *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991) e *The Living End* (Gregg Araki, 1992).

Estas duas narrativas filmicas trabalham a partir de uma perspectiva mais marcadamente alternativa e *indie*, o que os coloca num ponto de distinção relativamente a *Thelma and Louise*, um filme com uma maior aproximação a Hollywood. Assim, estas duas narrativas estão caracterizadas por um índice de subversão ainda maior que o filme de Scott e o que os põe ainda em mais evidência é o facto de combinarem a narrativa de demanda (*quest*) com a narrativa do *outlaw couple*, tão bem ensaiado em *Thelma and Louise* ou em *Natural Born Killers*. Para além disso, da mesma forma que *Thelma and Louise* explora a questão de rebelião e de crítica social colocando duas mulheres ao volante a substituir o casal



heterossexual, estes filmes colocam casais homossexuais na estrada, como descreve Laderman, relativamente ao filme de Van Sant:

*My Own Private Idaho* focuses on two gay male hustlers who ramble through the Pacific Northwest, Mike (River Phoenix) and Scott (Keanu Reeves). As *Thelma and Louise* replaced and revised the male buddy and hetero outlaw road movie couple with two women, *My Own Private Idaho*'s two 'buddies' likewise challenge the genre's traditional buddy format, but 'from within', embodying it through a different form of masculinity. (Laderman, 2002: 204)

Como afirma o autor, *My Own Private Idaho* desafia o formato tradicional que junta dois amigos na estrada. Contudo, é de notar que o filme explora também o ideal de conformismo vs. rebeldia das personagens. Enquanto Mike vive completamente nas margens da sociedade, dada a sua condição social e económica, bem como a identidade sexual, Scott, por exemplo, regressa à família conservadora e à heterossexualidade, uma vez que a homossexualidade nele era apenas uma questão de postura.

O filme coloca em evidência muitas questões sobre género e identidade, especialmente porque, ao longo da estrada, são estes temas que conduzem o filme de forma estruturante. A obra foi pensada e escrita inicialmente nos anos 70, por Gus Van Sant, inspirada livremente em *Henry IV* (c. 1597) de Shakespeare, e mais tarde revista e repensada um pouco à luz do romance *City Lights* (1963) de John Rechy do qual o realizador aproveitou as características das figuras marginais. O facto de ter sido escrita nesta década revela ter algum impacto na forma como o realizador abordou certos temas, especialmente no que toca à questão da identidade. *My Own Private Idaho* expressa algumas das temáticas existenciais dos anos 70 como, por exemplo, um certo sentido de identidade fragmentada, sublinhada no cartaz promocional, através das imagens dos dois protagonistas divididas como num espelho partido. No entanto, há uma imagem da estrada no meio dos dois, elemento que os une, mas também os separa. No caso de Mike, a ligação com a estrada é inevitável, até porque, como o filme bem ilustra, esta relação é única: é a sua casa.

A estrada representa um espaço de libertação e um caminho aberto de possibilidades e sobrevivência relativamente a uma sociedade homofóbica, embora os dois protagonistas tenham destinos e viagens diferentes:

Scott's journey is more egotistical; he is the comfortable, more aloof passenger; he 'comes home' to himself (and to 'socially proper'

sexuality and class) at the end. Mike's journey, in contrast, is more deeply driven by the quest – to heal his wound, his social isolation, and his emotional pain. (Laderman, 2002: 213)

O fim para Mike reveste-se da ironia pós-moderna que tem acompanhado o género. Numa citação à cena final de *Easy Rider*, ainda que não tão catastrófica, Mike fica no meio da estrada após um ataque epiléptico. Uma carrinha com duas figuras que se assemelham aos *rednecks* pára e os ocupantes tiram-lhe os sapatos e mais alguns bens. Em seguida, um outro carro apanha o corpo inanimado de Mike e coloca-o num carro, retirando-o da estrada. Como comenta ainda Laderman (2002: 210), a distância da câmara contribui para a imagem alegórica que Van Sant propõe, um comentário irónico ao falhanço da contracultura dos anos 60/70 e ao facto de esta figura marginal e sem destino não poder ser verdadeiramente contracultural ou até mesmo genuína, porque a própria paisagem acaba por roubar a sua identidade.

*The Living End* (1992), filme de Gregg Araki, realizador associado ao *New Queer Cinema*, é outro filme que aborda a narrativa da estrada e a viagem de uma outra perspectiva ao colocar duas figuras ainda mais irreverentes do que as dos outros dois filmes antes abordados: os dois protagonistas são seropositivos. Desta forma, a narrativa de Araki coloca em evidência um problema desta era; é por isso, que o *road movie* enquanto género é tão importante, pois ajuda o espectador a repensar, no espaço e no tempo, questões identitárias individuais mas também certamente relacionadas com a sociedade. Como afirma Katie Mills (1997: 308), este não é um filme com o intuito contracultural de *Easy Rider*, mas não deixa de ter um carácter político: “These are rebels with a cause, simply by virtue of being gay in a road film” (idem). Mais do que isso, o filme encara uma doença, a SIDA, que surge no início dos anos 80, e se tem espalhado com grande rapidez e que criou (e continua a criar) ao longo do tempo um estigma relativamente ao seu portador.

John (Craig Gilmore) e Luke (Mike Dytri), os dois protagonistas, descobrem que são portadores da doença e o filme mostra como cada um deles lida com a notícia, sendo um mais cerebral e o outro mais aventureiro. No entanto, os seus caminhos acabarão por se cruzar. Num movimento típico do *road movie* e das histórias de foras-da-lei, os destinos de John e Luke cruzam-se e os dois fazem-se à estrada, um deixando levar-se pelo *wanderlust* do outro, até porque Luke no filme está no filme intimamente ligado a uma mobilidade irreverente.

O cinema de Araki não está tão relacionado com o de Gus Van Sant – até

porque o assassina simbolicamente no filme<sup>76</sup> – uma vez que o realizador presta homenagem a realizadores como Andy Warhol ou Godard e o cinema *vérité*, como nota Mills:

Araki combines avant-garde techniques *with* their antithesis, classic filmic conventions such as narrative and genre, transforming rather than eroding dominant textual constructions altogether. He pays respectful homage to film-making pioneers like Andy Warhol and Derek Jarman, and less deferentially acknowledges his contemporaries Gus Van Sant and Stephen Soderbergh. Araki insistently alludes to the work of his mentor, Jean-Luc Godard (namesake to *The Living End*'s John and Luke), whose car-crash road film *Weekend* (1967) fretted about the "End of Cinema" and the revolutionary potential of alternative film-making. (1997: 309)

Araki transforma o seu filme em algo mais, tornando-o numa narrativa acerca da vida e da liberdade. Os dois protagonistas não estão propriamente em fuga como a maior parte dos casais dos outros *road movie*. Embora sejam fugitivos, a sua fuga surge como forma de voltar a ganhar um sentido para a vida, num mundo que foi tornado absurdo pela doença de ambos (Mills, 1997: 311).

A liberdade a que Araki apela é também a possibilidade de continuar, mesmo que o destino seja inevitável. As respostas que ambas as personagens dão ao resultado da análise que confirma a doença eliminam a auto-confiança que eles tinham anteriormente na sociedade. Luke culpa esta e torna-se auto-destrutivo, enquanto Jon assume uma atitude passiva, o que indica, por um lado uma posição literalmente marginal e, por outro, uma atitude de completa alienação e clausura. No entanto, o que o filme tão bem explora é a ideia de que os portadores desta doença não devem ser excluídos da sociedade que ambos conheciam e tomavam como um dado adquirido.<sup>77</sup> A estrada permite-lhes recuperar aquilo que perderam, sendo aqui o sentido da viagem é de reconstrução. O movimento, a constante mobilidade permite-lhes ignorar as preocupações do quotidiano, desta forma criando a fantasia de uma certa sensação de actividade que contrabalança o conhecimento de que o fim se aproxima. No entanto, o filme não explora esta viagem como um fim para as personagens, até porque não termina como grande parte dos outros filmes em que o

---

<sup>76</sup> Uma das três pessoas que Luke mata tem uma t-shirt com o nome de um dos filmes de Van Sant: *Drugstore Cowboy*, que já foi aqui referido.

<sup>77</sup> Há uma viagem no sentido de integração quando partem em direcção à comunidade gay em San Francisco, supostamente um local perfeito para eles. Contudo, essa viagem torna-se um completo falhanço.

casal fora-da-lei está presente. Pelo contrário, a mensagem que Araki parece deixar atinge as várias comunidades e vai no sentido de mostrar que a comunidade gay não deve sucumbir à crise desta doença.

Mas o filme é importante especialmente pela forma como vai subvertendo o género. A estrada, espaço frequentemente associado à rebeldia, oferece-se assim para contar uma história acerca de uma doença da contemporaneidade. Desta forma, o realizador teve grande influência noutras obras que viriam a revelar-se essenciais na luta contra a estigmatização das pessoas portadoras do vírus HIV. Esta é uma forma de aproveitamento da narrativa para recuperar em grande medida o seu cariz rebelde como espaço de discussão dos problemas reais de uma nação, funcionando também enquanto protesto contra as estruturas que aprisionam as questões de identidade e as rotulam, como, por exemplo, estruturas homofóbicas ou racistas.

Os anos 90 são de grande inovação, porque as histórias da estrada deixam de corresponder apenas a um tipo de protagonista, como tem vindo a ser demonstrado. Não se trata apenas de um desejo de subverter o género e desestabilizar as normas vigentes, mas da vontade de sublinhar o poder do contar histórias e de insistir na representação da comunidade, dos seus desejos e das suas várias preocupações enfrentando-os e dando-lhes frontalidade com a câmara. Que forma melhor de o fazer senão através da revisão de um género que desde muito cedo lhes negou a sua presença:

[...] film-making in the 1990s, especially genre revisionism, shows the return of what was repressed in dominant cinema: collective pride in ‘deviant’ gender, sexuality, and ethnicity has surfaced to haunt, taunt, infect, and transform the narrative the narrative structures that once denied it representation. This genre of rebellion is increasingly used and altered by such groups to insert their “own kind” as the leading protagonist – not just antagonists – thereby feeding a group fantasy which celebrate its difference from the norm. (Mills, 1997: 323)

Neste sentido, o género é revitalizado pela introdução de várias outras figuras. Mas não é só isso que acontece. A autora desenvolve ainda outra ideia especialmente relevante, a de que esta “reescrita” do género com a presença do Outro tem um impacto nas formas hegemónicas, porque se torna num veículo de representação das figuras marginalizadas. *Get on the Bus* (1996) de Spike Lee ou *Smoke Signals* (1998) de Chris Eyre são exemplos maiores de como as figuras marginais podem oferecer discursos e narrativas visuais alternativas dentro de um género que privilegiou figuras

que são agora consideradas *mainstream*.

O primeiro filme é de um realizador que se tornou de culto no cinema independente e *Get on the Bus* é um dos filmes que lhe valeu reconhecimento. Spike Lee procura aqui dar voz a quem, desde muito cedo, se viu colocado em segundo plano, especialmente no que toca ao género do *road movie*<sup>78</sup>. Os afro-americanos nunca estiveram em grande plano num cinema que filmava essencialmente homens brancos na estrada. Esta é uma narrativa que, para além de ser inovadora nesse sentido, estabelece um discurso acerca das tensões à volta do racismo (lembramos esta temática já explorada em *Do The Right Thing* (1989) e de aspectos históricos sobre a escravatura. O curioso é que Lee não só coloca estas questões para a sociedade, mas também dentro da própria comunidade, uma vez que o filme se centra num grupo de afro-americanos que parte num autocarro para a *Million Man March* e cujos membros são completamente diferentes uns dos outros.<sup>79</sup> Aliás, estas pessoas não se conhecem e o realizador joga com os estereótipos, até porque alguns deles são racistas dentro da sua própria comunidade. No fundo, esta junção de figuras tão diferentes funciona como um alerta que Lee faz no sentido de apelar à coesão identitária dos afro-americanos.

Paralelamente, do ponto de vista do género, o filme também não é nada convencional, pois esta é talvez uma das primeiras vezes em que a viagem na estrada não é feita por um protagonista sozinho ou até por um casal, não correspondendo o próprio meio de transporte à norma, embora se adeque ao número de passageiros.

O autocarro serve como o local de encontro entre todas estas personagens e, no fundo, são eles os protagonistas. Isto é, neste filme não existe uma ou outra personagem principal, mas sim o grupo e, como nota Laderman, este grupo masculino afro-americano aqui é a maioria e não a minoria (2002: 219). Importante é também o facto de este não ser um grupo minimamente coeso, factor igualmente sublinhado pelo autor do filme ao mostrar as tensões existentes entre os doze homens do grupo

---

<sup>78</sup> David Laderman aponta *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* de Mervin Van Peebles (1971) como provavelmente o primeiro *road movie* com protagonistas afro-americanos. Contudo, o filme de Lee teve bastante impacto, uma vez que foi considerado um marco na história do género. De resto, a representação de Afro-Americanos nos *road movies* até à data era praticamente nula.

<sup>79</sup> O *Milliom Man March* foi um encontro de activistas em 1995 em Washington, frente ao Capitólio, para reclamar os direitos dos cidadãos afro-americanos perante a injustiça política e de desigualdade. É também interessante a escolha de um autocarro para a viagem em *Get on the Bus*. Talvez como forma de estabelecer um possível paralelo, agora com homens afro-americanos, com outro propósito, com a viagem de Ken Kesey e os *Merry Pranksters* no *Further* e imortalizada na obra *The Electric-Kool Aid Acid Test* (1968).

que viajam no autocarro. *Get on the Bus* vive, portanto, da referência ao espaço do veículo como um ambiente fechado, dado a conflitos, mas também ao diálogo.<sup>80</sup> Desta forma, não parece tanto importar o destino – até porque este já está decidido desde o princípio do filme – mas sim a viagem que se reveste de um significado especial para cada passageiro. É o percurso pela estrada que lhes permite, acima de tudo, resolver os conflitos internos:

While the March hovers on the horizon, generating the political issues in the film, the ride itself receives most of the narrative focus. In many ways, the destination is dramatically minimized: when they finally arrive, they are unable to attend the March. Politically and narratively, Lee emphasizes *going* to the March, rather than the event itself. (2002: 219)

Neste sentido, a Marcha, destino desejado da sua viagem, acaba por se tornar também no ponto de partida, porque as personagens já se encontram transformadas pela viagem que foram fazendo (Laderman, 2002: 219). A verdadeira marcha, no sentido de caminho (interior e físico), é feita no autocarro, o local onde as várias personagens dialogam acerca da forma como são vistos os afro-americanos nos Estados Unidos. O que se passa no autocarro acaba por funcionar como uma espécie de exame de consciência anterior à Marcha e que resultará na jornada necessária, depois do caminho já percorrido, até porque nenhum deles vai conseguir aí estar fisicamente. Jeremiah, uma das personagens mais velhas, acaba por morrer após um ataque de coração, e o grupo junta-se todo no hospital na esperança de que ele sobreviva, acabando por ver a Marcha através da televisão. A morte de Jeremiah, representante da geração dos anos 60 que lutou pelos direitos civis, faz com que o grupo se sinta mais unido. Cada um dos protagonistas toma uma decisão e um novo caminho ou um caminho que já não se pauta por ideias extremistas, mas por uma necessidade de revisão do passado de forma a encontrar a redenção. No fim, o grupo reza a oração que Jeremiah tinha preparado para a Marcha e lê-a perante o *Lincoln Memorial*, num momento politicamente simbólico.

Se, de um modo geral, a viagem está carregada de um sentido político, porque mostra que a luta feita nos anos 60 não foi suficiente para se alcançar os objectivos pretendidos, a um nível mais particular ela apresenta um sentido visionário e de

---

<sup>80</sup> E ainda como forma de fazer referência aos autocarros que segregavam os afro-americanos, atitude que vai estar na origem da movimentação a favor dos direitos civis na década de 50.

mudança interior, uma vez que todos aqueles que a fazem descobrem um novo caminho a desbravar, um espaço que vai para além da própria Marcha. Este espaço ainda precisa ser renegociado, porque o passado continua bem presente, mas tem como ponto de partida o depois da Marcha, o movimento contínuo e em bloco, no sentido de encontrar o progresso social que não se define por aquilo que o encontro em Washington significa, pois a própria visão deles em relação a um dos líderes, Farrakhan, é ambígua. Desta forma, a intenção de Lee não será tanto focar a importância da contestação, mas sim analisar este grupo (que representa a comunidade), apelar à necessária coesão e mostrar que é preciso conseguir-se a mobilização colectiva (sem conflitos internos) para operar algum tipo de mudança.

De facto, e como anteriormente referido, *Get on the Bus* é marcante na evolução do *road movie* e sublinha algumas transformações que o género vai sofrendo na década de 90. As várias comunidades a quem a mobilidade foi negada utilizam agora essa mesma mobilidade para se afirmarem e contarem as suas histórias no cinema. Para estes grupos, e não só, o *road movie* tornou-se numa linguagem, um conjunto de códigos, da qual se apropriam para narrar as suas experiências de vida. Esta forma de apropriação não é única, até porque o género é transportado para outros países e para outros territórios que não os originais. Portanto, começam a surgir novas narrativas de estrada e as viagens começam a ter outros sentidos, porém a crítica e a rebeldia ainda se mantêm na maior parte destas obras, como, por exemplo, em *Smoke Signals* (1998) de Chris Eyre.

Se *Get on the Bus* colocava a identidade afro-americana na estrada, o filme de Chris Eyre trabalha o género a partir da questão da identidade e da história índia. Baseado em “This is what means to say Phoenix, Arizona” do livro *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* (1993), obra de Sherman Alexie que foi responsável também pelo argumento, o filme conta a história de dois índios da reserva de *Coeur d’Alene* no estado de Idaho, Victor Joseph e Thomas-Build-the-Fire. É uma obra que está intimamente ligada com a cultura índia, seja porque os actores que dão corpo à figura dos protagonistas são realmente índios, seja porque revê o próprio papel do índio numa cultura que, através do *western* (ironicamente o género que mais influência terá no *road movie*), a tinha adulterado por completo.<sup>81</sup> O filme abre com

---

<sup>81</sup> A maior parte dos filmes retratava os índios como assassinos e selvagens, nunca dando uma representação cultural e visual fiel, especialmente porque não havia nenhum índio envolvido nos filmes, pois estes eram homens brancos pintados de modo a assemelharem-se a índios.

uma referência à forma como a comunidade índia vive dentro da reserva: isolada e sem qualquer ocupação. Esta e outras temáticas serão tratadas durante grande parte do filme com um certo humor e ironia, típico do *road movie* pós-moderno. O comentário inicial do radialista da KREZ, a rádio local composta apenas por ele e outro índio, é disso exemplo:

**RANDY PEONE:** Good morning, this is Randy Peone on KREZ radio, the voice of the Coeur d'Alene Indian Reservation. And it's time for the morning traffic report on this rainy Bicentennial Fourth of July. Let's go out to Lester Fallsapart in the KREZ traffic van broken down at the crossroads.

**LESTER FALLSAPART:** Big truck just went by... now it's gone.

**RANDY PEONE:** Well, there you go folks. Looks like another busy morning. (*Smoke Signals*, 1996)

Esta referência coloca, desde o início, um tom irónico que se debruça de forma crítica sobre a questão do domínio branco sobre os nativo-americanos, como é demonstrado pelas várias personagens: um pai que é alcoólico, uma comunidade que vive com muito pouco dinheiro e com bastantes problemas e os dois protagonistas que possuem formas diferentes de definir um nativo-americano. Enquanto Victor Joseph acha que o índio é uma figura estóica que luta contra *cowboys*, Thomas, mais inocente, traça a figura do índio com uma íntima ligação à tradição oral, sublinhando o poder de contar histórias como forma de transmitir a cultura índia que está a morrer.

Ambos partem numa aventura (*buddy film*) estrada afora quando descobrem que o pai de Victor Joseph está morto.<sup>82</sup> A sua viagem, que também será de autocarro, facto que não é uma questão de escolha, alerta para os problemas económicos e para a sua situação marginal, que é ainda mais exacerbada pela forma como sabemos que nunca antes saíram da reserva.<sup>83</sup> Ao entrarem no autocarro isso é ainda mais óbvio, pois a câmara evidencia bem a diferença entre as pessoas que viajam no autocarro e Thomas e Victor, mesmo quando estas pessoas são também, de algum modo, marginais. Ao entrarem, Victor e Thomas são vistos como uma espécie de *freaks* étnicos (Laderman, 2002: 230), o que exacerba a tensão entre a comunidade marginal e a dominante. Isso é ainda mais claro quando o próprio condutor os olha com

---

<sup>82</sup> O pai de Victor abandonou-o depois de ter pegado fogo à casa dos pais de Thomas quando estava alcoolizado, algo que Victor não sabe. Esse incêndio aconteceu no dia 4 de Julho, o dia em que os Estados Unidos marcam a sua independência da Inglaterra, mas também o princípio do fim da liberdade para muitos dos índios.

<sup>83</sup> A razão porque Thomas viaja com Victor é económica, uma vez que Victor não tem dinheiro suficiente para viajar e Thomas empresta-lho na condição de que ele possa ir também.



suspeita ou ainda quando são obrigados a mudar de lugar porque dois *rednecks* (com ar de *cowboys*) lhes roubam o lugar e se recusam a sair chegando mesmo a efectuar comentários racistas.<sup>84</sup> Esta é talvez a primeira vez em que encontramos os dois protagonistas unidos.

Victor e Thomas, no fundo, funcionam como um todo. Um tem uma atitude mais cínica e pragmática, mas desconhece a história do seu próprio povo, o outro é um completo inadaptado, vivendo de acordo com as histórias que conta – reflexo da tradição oral índia – que oscilam bastante entre a ficção e a realidade. Para Victor, a viagem é mais uma tarefa a fazer; para Thomas, é um espaço de revelação, de magia e de cura existencial. No entanto, esta viagem até Phoenix vai ser bastante importante para cada um deles, especialmente para Victor que irá fazer as pazes com o seu pai por este o ter abandonado. Quando chegam ao Arizona, Victor consegue, finalmente, embora de forma relutante, perdoar o seu pai por tudo o que aconteceu, porque compreende que não podia ser de outra maneira. Desta forma, a viagem de Victor é especialmente importante porque é física e simbólica, sublinhando a exploração interior com o intuito de atingir a redenção.

No entanto, essa redenção só acontece já quando os dois se encontram na viagem de regresso, desta feita na carrinha de Arnold, pai de Joseph. Com transporte próprio, eles podem agora escolher o seu caminho. Sem ninguém a quem dirigir a sua raiva, Victor discute com Thomas e ambos têm um acidente, causado por um condutor branco embriagado que os tenta acusar de serem responsáveis pelo que acontecera. Porém, eles são ilibados e continuam o seu caminho, onde Victor irá aceitar a sua verdadeira identidade e encontrar-se consigo mesmo. É ao abraçar a sua herança étnica que ele compreende o verdadeiro regresso a casa que é, no fundo, um regresso ao passado e aos seus passados. No fim, o testemunho que Thomas profere sobre perdoar os antepassados/pais não só se refere a Victor que perdoa o seu pai, mas também aqueles que fundaram esta grande nação (os *Founding Fathers*) e que é necessário aprender a perdoar para seguir o caminho em frente e conseguir regressar a casa o que, neste filme especificamente, tem uma grande importância, tal como ilustra Laderman:

The film return's home occurs on many levels: Victor's journey to his father; their return back to the reservation; and a more general

---

<sup>84</sup> Curiosamente, nesta cena Thomas e Victor cantam uma canção em que troçam da figura de John Wayne, desconstruindo o mito do *cowboy* e resistindo ao seu domínio.

return to their vanished ancestral “home”, the traditions of their people. Such returning home is not a conservative turn away from rebellion. In the context of ethnic minorities who have had their home taken from them, the real return home becomes a politically potent form of rebellion, a mobility beyond typical road movie rebellion. (2002: 235)

O regresso a casa, seja ela em que lugar for, parece ser também uma das temáticas estruturantes em grande parte destes filmes e, especialmente, naqueles que virão marcar ainda mais o *road movie* e a viagem, agora abertos a qualquer tipo de personagem: mulheres, afro-americanos, nativo-americanos e, inclusive, idosos, como mais adiante se analisará.

## **2.6. *Away we go*: A estrada, a viagem e os seus muitos caminhos**

*Thelma and Louise*, *Get on the Bus* e *Smoke Signals* são importantes porque traçam novos mapas e, conseqüentemente, novas viagens. O “ano zero” (2000) desloca-se em mapas com filmes cuja narrativa se constrói na estrada e fora dela, e onde a viagem ganha cada vez mais relevância. Aliás, grande parte destas narrativas sublinham quão essencial é encontrar um sentido para a vida (moderna), até porque muitas delas se organizam como demanda, especialmente no que toca à procura de um sentido para a vida perante uma sociedade que perdeu uma série de valores e que se pauta pela crise a vários níveis. Esta reflexão não é significado de ausência de protagonistas em fuga. Afinal, todos os seres humanos carregam alguns fardos e a estrada, pelo menos, parece aliviá-los por momentos, por permitir uma certa libertação e um caminho de aventura. Por vezes, este tipo de aventura chega quase a ser accidental como em *Due Date* (Todd Philips, 2010), mas os viajantes retiram sempre qualquer coisa de importante do movimento.

De alguma forma, as histórias passadas na estrada ajudam a perceber a importância do protagonista como agente do seu próprio destino e isso torna-o especial aos olhos do espectador porque lhe é também concedido um papel activo. Nesse caminho, as figuras marginalizadas são transferidas para o espaço central (a estrada, mas também a narrativa) onde podem, finalmente, celebrar a sua verdadeira identidade e especificidade. Alguns conduzem ou são conduzidos, abandonam as suas vidas antigas em busca de si mesmos. Uns conduzem para se esquecerem, outros para se lembrarem. Em grande parte, esta é a viagem que maior desafio contém. Sai-se

geograficamente de um lado para o outro e transporta-se sempre alguma coisa consigo. Nesse caminho, o protagonista tem a oportunidade de se fazer, refazer ou até desfazer.

A rapidez diária com que a vida moderna confronta o ser humano impede-o de apreciar verdadeiramente um outro lado da vida que se foi esquecendo. É natural também, que, por isso, algumas destas viagens na estrada sejam menos rápidas (também porque tanto os protagonistas como os realizadores procuram outra experiência), até porque a experiência física parece ser posta de lado em detrimento da experiência emocional. Isto porque, na estrada, os protagonistas procuram a verdadeira experiência da transformação que o caminho percorrido pode trazer, como aponta Markendorf:

A viagem nos road movies [...] assume a qualidade de um ato de peregrinação da alma ou de uma movimentação nômade em que, muito embora mover-se implique um ponto de chegada pré-definido, mas não definitivo, a viagem torna-se a própria meta. Em um universo tecnologicamente mais conectado – o que não implica maior conexão afetiva entre as pessoas – viajar para um lugar distante, como prevêm essas histórias cinematográficas, é uma forma de alheamento do espaço de trânsito cotidiano, uma violência contra o entorpecimento da vida comum. A tentativa de suspender por tempo indeterminado o mundo real, por conseguinte, cria um movimento dialético: distanciar-se do mundo, o macrocosmo, é aproximar-se de si, o microcosmo ou minimundo. (2012: 224)

Note-se, entretanto, que o desenvolvimento da nossa sociedade foi trazendo novos métodos de viajar. A estrada e o carro continuam a ser bastante importantes no dia-a-dia no que toca às deslocações, mas os outros meios de transporte também permitem uma viagem profunda e introspectiva. Por exemplo, o filme *Up in the Air* (Jason Reitman, 2009) conta a história de um homem em trânsito que se redefine e redescobre graças aos encontros e (des)encontros que vai tendo na sua viagem, e cuja a vida é fundamentalmente passada em aviões, e *The We and the I* (Michel Gondry, 2012), narra uma viagem colectiva que é também uma viagem íntima numa rota urbana, passada num autocarro. Em trânsito estão a maior parte das personagens de filmes que escolhem como espaço a estrada, mas também as de outros que são influenciados por este género. No fundo, como afirma Katie Mills (2006: 12), a força das histórias na estrada provem da maneira como se questiona mobilidade, autonomia e liberdade.

Este percurso não se fica por aqui e passa também para o mundo virtual dos

videojogos, entre outras aventuras. O mundo muda e, por isso, é natural uma evolução e continuidade no *road movie*, como afirma ainda a autora:

[...] the world moves on, even if we stay behind stuck in our old robes. It is clear from this study that each generation remaps its own definition of autonomy and mobility. Identity and change are potent themes for any genre, but in a time of hybrid cars and search engines, after the cold war and in the midst of global warming, the road genre faces an entirely new set of imperatives than it did with the Beats. (2006: 223)

Mills refere-se às diferentes formas de estar na estrada e ao propósito da viagem. Para a *Beat Generation* era claro: partir estrada afora era sinónimo de libertação e de celebração do movimento. Contudo, os desafios que os vários caminhos vão colocando são diferentes de geração em geração como foi possível observar na breve história do género aqui traçada. O *road movie* foi sempre utilizado como forma de explorar as tensões próprias dos momentos históricos do período em que está a ser feito, como afirma Primeau:

We tell stories to remember and share experiences and to make sense out of what we couldn't otherwise understand. The evolution of conventional symbols in a community makes intelligibility possible. Americans have found in the road narrative a way to connect or defuse the contested oppositions between "high" and "low" culture, tradition and innovation, the dominance of the status quo and the subversive direction of protest. Each new community [...] places each new road narrative in context not by learning abstract rules but through group strategies for constructing meaning. Each new road story is read and interpreted in context by a community who know the history and potential of the genre. (1996: 17)

É também uma história da mobilidade, do movimento e da viagem, da escolha de caminhos e dos seus vários sentidos, especialmente porque a temática da viagem como crítica cultural e veículo de exploração da sociedade e do eu continua a ser de extrema importância no cinema. A escolha do *road movie* mantém-se porque é uma forma de olhar para a viagem moderna e contemporânea e tudo o que ela acarreta, desde o movimento de fuga, de descoberta, ao regresso a casa ou à procura de um lugar para viver, como acontece em *Away We Go* (2009) de Sam Mendes. É certo que a temática é bastante abrangente, mas todos os temas estão, de uma forma ou de outra, ligados com a viagem moderna que os filmes de estrada nos propõem.

*Easy Rider* inicia uma viagem de rebeldia que irá ser repetida ao longo dos tempos, por vezes em versões a-modernas e com o mesmo resultado final. Os anos 70 implementam o gosto pela velocidade e por uma viagem profundamente psicológica, de perda e de desaparecimento no horizonte. Os anos 80 trazem-nos as histórias pós-modernas de regresso à família e os anos 90 começam a diversificar os protagonistas da viagem em estrada e, com eles, surgem novos desafios identitários. Esta história, naturalmente, não se fica por aqui e aqueles que a exploram encontram novas formas de trabalhar os temas de rebelião, identidade e mobilidade. A viagem opera sempre uma transformação naquele que viaja e é exactamente essa transformação que interessa, em grande parte, explorar porque existe um poder curativo que vem do percurso feito. Aliás, todas estas transformações marcam definitivamente uma nova página na história do *road movie* que é aproveitado para revitalizar a sociedade e, de alguma forma, transformá-la.

Estes filmes recorrem a novos mapas emocionais para falar de uma sociedade contemporânea que, cada vez mais, vive um vazio que pode apenas ser preenchido através de uma transformação interior. Como nota McLeod (2006: 11), a industrialização dos Estados Unidos destruiu o ideal de fronteira no sentido físico e fez com que o movimento para a fronteira se tornasse interior:

As the USA became an industrialised and urbanised society in the nineteenth century, the loss of the frontier meant that for many citizens the search for self-liberation and self-mastery moved *within*, toward the aim of freedom and control of one's self as 'personality', with an 'inner life'. The frontier became an internal rather than an external landscape. (2006: 11)

A estrada funciona como o ponto de partida e o destino, na maior parte das vezes, é incerto. No entanto, o final de grande parte destas narrativas é feliz, porque quem participa nelas encontra por fim, de uma forma ou de outra, aquilo que procura. A viagem pode ser mais lenta, até porque os protagonistas não estão muito preocupados com a velocidade, mas não é menor a sua profundidade. Com efeito, a viagem coloca o ser perante o mundo e, principalmente, perante aquilo que lhe é desconhecido, dando-lhe a conhecer novas formas de introspecção e reflexão, permitindo, assim, uma nova geografia da existência. A mobilidade, condição deste mundo globalizado, apresenta renovadas questões acerca da viagem. Os movimentos efectuados pelos protagonistas dão conta de novas formas de reflectir sobre a condição humana, seja na

paisagem aberta, típica do *road movie*, seja mais tarde na paisagem urbana onde o caminho se faz pela labiríntica metrópole.

O capítulo que se segue, intitulado “Viagens de Regresso ao Passado” aborda de início o final dos anos 90 com uma secção que estuda filmes que lidam com viagens de regresso ao passado. Aqui os protagonistas terão necessariamente de entrar no passado estando no presente para que possam seguir em frente no futuro. São essencialmente filmes que revelam o poder redentor da estrada/viagem. *The Straight Story* (1999), de David Lynch é importante porque surge na sequência da introdução das figuras marginais no *road movie* ao colocar um idoso na estrada. Tendo em conta os protagonistas que vivem à margem e que estavam agora a ganhar protagonismo e a contar as suas histórias de estrada, a presença de um idoso seria natural, mais tarde ou mais cedo. Outros filmes irão seguir esta narrativa de David Lynch, um dos realizadores mais importantes a trabalhar a temática da viagem e da estrada.<sup>85</sup> Num outro momento, o quarto capítulo parte para a “Estrada como Mapa de Memória e Identidade”. Se bem que nem todos os filmes apresentem histórias exactamente situadas na estrada, esta segunda secção procura perceber a necessidade de viajar como forma de (auto) descoberta, de procura e contestação do *American Dream*, conceito aliás intimamente ligado a mobilidade. Estes são filmes que incidem sobre a noção de deriva que é exacerbada por algumas personagens perdidas num outro país.

Estas duas análises irão contribuir para a compreensão dos vários sentidos da viagem e de como o caminho empreendido por cada um dos protagonistas é uma forma de colocar questões, dúvidas, ao ser que está em constante transição e que, por isso, assume, de certa forma, diferentes identidades.

---

<sup>85</sup> Lynch, aliás, tem trabalhado de forma insistente o tema da viagem e da estrada, desde *Blue Velvet* (1986), passando por *Wild at Heart* (1990), até *Lost Highway* (1997), viagem psicologicamente estimulante com uma estrada escura em círculo e *The Straight Story*, a viagem de Alvin Straight pela vasta paisagem americana.

### **Capítulo 3:**

## **Viagens de regresso ao passado**



Trabalho criativo sobre uma imagem de  
*The Straight Story* (1999), de David Lynch.





I shall be telling this with a sigh  
Somewhere ages and ages hence:  
Two roads diverged in a wood, and I -  
I took the one less traveled by,  
And that has made all the difference.

Robert Frost, "The Road Not Taken", 1920

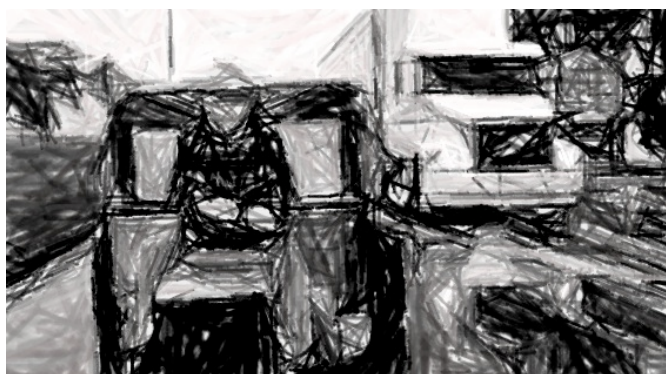
Partira. Como tudo parte.  
Seria o feroz acaso de um corpo  
ou apenas a denegada solidão  
que julgamos descobrir, em perda?

Manuel de Freitas, "Empty Bed Blues (1928)", 2002



### **3.1. *The Straight Story*, David Lynch (1999)**

**Uma história nada simples**



Trabalho criativo sobre uma imagem de  
*The Straight Story* (1999), de David Lynch



## Conhecer Alvin Straight

Como verificámos até ao momento, os anos 90 revelam-se de extrema importância para a renovação do *road movie*, uma vez que a estrada desta década se abre aos novíssimos condutores. Isolados durante tantos anos do protagonismo do asfalto, estes renovam agora os sentidos da viagem, mostrando como a cada nova narrativa o género se renova, como explica Jaime Correa:

Con cada nuevo *road movie*, el género se consolida e se renueva a la vez. Cada repetición, así como cada novedad introducida, nos permiten repensar todo el género a posteriori y descubrir aspectos que quizá no fueron evidentes en el pasado. (2006: 275)

O autor alerta, portanto, para o facto de o *road movie* enquanto género se ir consolidando com o tempo, trazendo novos protagonistas para o ecrã, ao mesmo tempo que levanta novas questões que até então tinham sido colocadas em segundo plano, estabelecendo, assim, uma nova trajectória para o género. É o caso de *The Straight Story* (1999) de David Lynch, um dos filmes mais importantes nesta nova onda de *road movies* que viriam a contar uma outra história. Apresentado em 1999, um ano de viragem para o género, o filme segue, de alguma forma, o trabalho de obsessão de Lynch com a estrada.<sup>86</sup> Ao contrário dos seus anteriores filmes, este surpreendeu pela sua narrativa linear e pela simplicidade, como o próprio nome do filme indica.

No entanto, e como aponta Devin Orgeron (2008: 166), alguns dos temas principais da obra de Lynch estão presentes, especialmente no que toca à questão da família, da comunicação, da América mítica e, obviamente, da revisão da narrativa na estrada e da viagem. Numa primeira leitura, a figura de Alvin Straight (Richard Farnsworth) parece estar, para já, sozinha, no sentido em que um herói de 73 anos mina uma das principais características do género: a presença de heróis jovens e rebeldes, vindos, como nota Jaime Correa (2006b: 1), do legado de *Easy Rider* ou de *On the Road*. Para além disso, como muitas vezes acontece na narrativa *on the road*, não estamos perante o *buddy movie*: Alvin viaja sozinho e ao seu próprio ritmo, ao contrário do que sucede noutras outras obras onde o protagonista necessita viajar a grande velocidade e tem urgência em percorrer o caminho:

---

<sup>86</sup> É reconhecida a importância de todos os outros filmes de Lynch centrados na viagem pela estrada que mereciam uma análise detalhada, mas tal não é possível, dadas as limitações de extensão e o escopo desta tese.

El espacio ‘salvaje’ de la carretera, lugar donde reina la velocidad, requiere de héroes jóvenes y en buen estado físico. El simple hecho de conducir un vehículo implica un buen número de habilidades que se ven alteradas por la edad, sin mencionar la fuerza y la agilidad necesarias para hacer frente a los peligros que no dejan de acechar a los viajeros del género. Además, los héroes del *road movie*, ya sea que busquen liberarse o volverse famosos, actúan por lo general en la urgencia. La carretera tiene entonces la función no solamente de llevar a los viajeros a otro lado, sino también de permitir que su viaje se desarrolle tan rápido como sea posible. (Correa, 2006b: 1)

Da mesma forma, e em oposição aos primeiros *road movies*, em *The Straight Story* a velocidade não parece ser característica essencial, até porque Lynch aponta para uma espécie de revisão do próprio género, ao regressar a um estilo pré-moderno. São várias as vezes em que a velocidade de Alvin contrasta com a velocidade dos outros. Antes de *The Straight Story* já alguns filmes tinham colocado figuras mais velhas na estrada, personagens que parecem pertencer ao “velho mundo”, dada a idade dos condutores (Correa, 2006b: 1). O primeiro é *Smultronstället* (*Morangos Silvestres*, 1957) de Ingmar Bergman, em que o protagonista Isak Borg (Victor Sjöström) viaja de Estocolmo a Lund com a sua nora Marianne Borg (Ingrid Thulin), onde receberá uma distinção honorífica pelos seus 50 anos de carreira. Durante o percurso que efectua vai relembando a vida (a estrada como espaço de reflexão) e a morte que se aproxima. Na viagem conhece várias pessoas e tem tempo para reavaliar a sua vida e o percurso feito.

Também neste grupo podemos considerar a figura de Matteo Scuro (Marcello Mastroianni), do filme italiano *Stanno tutti bene*<sup>87</sup> (*Estamos todos bem*, 1990) de Giuseppe Tornatore; Matteo decide partir em viagem e surpreender os seus filhos. Curiosamente, este é um protagonista que não usa o carro, mas sim os transportes públicos e que viaja por uma Itália que é moderna, mas na qual ele não parece encaixar-se (Correa, 2006b: 2), o que acontece com grande parte dos protagonistas idosos, como ele ou Isak. Não obstante, durante a sua viagem, ambos são confrontados com a sua própria condição mortal, seja porque estão obsoletos relativamente à sociedade em que se encontram, ou porque atingiram uma certa idade, que os afasta da comunidade ou, curiosamente, os coloca como uma espécie de figuras marginais.

---

<sup>87</sup> O filme teve um *remake* feito nos Estados Unidos com o nome de *Everybody's Fine* (2009), de Kirk Jones, com Robert de Niro no papel principal.

Fora da Europa, surgem ainda *Harry and Tonto* (Paul Mazursky, 1974) e *Over the Hill* (George T. Miller, 1992), como aponta David Laderman (2002: 236-237).<sup>88</sup> O filme australiano de Miller incide sobre a importância da viagem como elemento transformador que permite enfrentar os problemas da vida, como é o caso de Alma (Olympia Dukakis) que, após uma viagem até Melbourne, decide resolver os conflitos que tem com a sua filha. No caso do filme de Mazursky, Harry Coombes (Art Carney), a personagem principal, parte à procura de um lugar para viver com o seu cão Tonto, após ter sido despejado do seu apartamento, enquanto aprende a lidar com as dificuldades e adversidades da velhice, a futilidade da vida e a morte. O mesmo acontece com um outro filme, *About Schmidt* (2002) de Alexander Payne, que reflecte exactamente sobre estes temas.<sup>89</sup>

Neste filme, também o protagonista viaja pela estrada fora, desta vez para ir ao casamento da sua filha, e as peripécias ao longo da viagem fazem-no reflectir sobre o vazio da sua vida e o sentido de futilidade que a governou. Aqui, a morte parece ser um dos motivos principais, até porque só após a morte da sua mulher é que Schmidt (Jack Nicholson) decide partir em viagem, o que, de resto, não acontece na obra literária, de 1996, com o mesmo nome, escrita por Louis Bengley.

Como afirma Correa (2006b: 3), a estrada converte-se em metáfora para a vida dos protagonistas, porque lhes permite fazer uma viagem de regresso ao passado, onde podem reflectir sobre os seus erros e decisões e, eventualmente, obter algum tipo de redenção, sempre que isso for possível. No fundo, algumas destas viagens servem como percurso de expiação do protagonista: é a morte que faz com que Alvin parta pela estrada fora na tentativa de se reconciliar com o seu irmão Lyle (Harry Dean Stanton).<sup>90</sup>

No entanto, o filme destaca-se dos outros anteriormente referidos por duas razões principais: 1) Alvin sabe que está a morrer, não só por causa da sua idade, mas porque está doente e não quer qualquer tipo de ajuda. Por isso, mente à filha acerca do

---

<sup>88</sup> O autor acrescenta ainda os títulos *Roam Sweet Home* (1996 de Ellen Spiro) e *Grey Nomads* (1998 de Steve Westh), embora ambos sejam documentários.

<sup>89</sup> Embora este filme não seja explorado em profundidade neste estudo, será brevemente analisado para introduzir um outro filme do mesmo realizador *Sideways* (2004), de Alexander Payne, que insiste na viagem como experiência de aprendizagem, herança e memória, como indica a sua penúltima produção *The Descendants* (2011).

<sup>90</sup> A escolha de Harry Dean Stanton para o papel de Lyle é pertinente, uma vez que o mesmo actor interpretou Travis em *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders. Nesse filme, Travis tenta encontrar uma família e uma casa para Hunter, desaparecendo depois. Quem sabe se Lyle não representa Travis vários anos depois? O que também torna interessante esta ligação é o filme de Lynch ser sobre a importância da família, tal como o de Wenders.

seu estado de saúde, uma vez que não quer mudar os seus hábitos para poder viver mais uns anos; 2) ao contrário de todos os outros protagonistas que optaram por veículos ou mais cómodos ou mais rápidos e, inclusive, mais convencionais, Alvin escolhe, ou melhor, é obrigado a escolher, um veículo que serve de metáfora à sua condição, primeiro um cortador de relva e, depois, um pequeno tractor.

Note-se que *The Straight Story* é baseado numa história verídica e conta a vida de Alvin Straight, um homem que atravessa o coração da América para ver o seu irmão Lyle que está a morrer. Como não consegue conduzir por causa dos problemas de visão, e a viagem de autocarro seria demasiado incómoda e difícil de fazer, Alvin decide partir para a estrada no tractor John Deere, o que confere a esta viagem um ritmo muito característico. Aliás, o caminho que Alvin percorre é profundamente revelador da dimensão da viagem enquanto processo que permite restaurar a família e dar um novo sentido à palavra casa, um termo que é reinventado, tal como afirma Laderman:

*The Straight Story* reinvents the meaning of home and family without sacrificing the road movie's drive to get outside of society and look critically at both. If the road of *The Straight Story* brings one back home and family, it is with renewed, defamiliarized understanding of those terms. [...] Straight comes back home figuratively (arriving at his destination, his brother's home), but not to the same home he left behind. As suggested by the archetypal journeys of Odysseus and the Prodigal Son, and as intimated by *The Straight Story*, being on the road changes the meaning of home and family. (2002: 238)

Straight é, assim, um homem que parte de uma casa para chegar a outra casa e, na sua viagem, estabelece uma ponte – até porque carrega literalmente a casa às costas – entre os dois espaços, para além de contribuir para a união das restantes personagens que encontra ao longo do seu percurso. Por ser idoso, ele goza de uma certa liberdade que outros protagonistas em viagem não têm e, portanto, pode dizer aquilo que pensa sem sair prejudicado.

Consequentemente, a história de Alvin não é unicamente sobre rebeldia e velocidade ou sobre a ligação entre homem e máquina, até porque ele não tem pudor nenhum em abater o seu veículo. Muito pelo contrário, o filme é sobre a importância da estrada e da viagem como elementos de comunhão e de reunião (como as paragens que Alvin vai fazendo) e, especialmente, sobre a ideia de comunicação. O uso de um



cidadão sénior é, desde logo, um desafio ao próprio género, uma vez que estamos perante um *outsider* num género marginal.

Com a presença de Alvin na estrada, Lynch alerta-nos para a ruptura da família americana e para a forma como o mundo contemporâneo, tal como afirma Orgeron (2008: 116), se tornou insensível, impaciente e demasiado rápido para absorver as ideias de comunhão e família. Ao conduzir o cortador de relva, Alvin cria um ritmo próprio, lento, que contrasta com a inquietude característica dos protagonistas do *road movie*.<sup>91</sup> Esse contraste é ainda maior pelo facto de o protagonista ser mais velho, uma vez que representa estabilidade, conforto e tradição. Isso não significa que Alvin não seja rebelde.<sup>92</sup> Muito pelo contrário.

O enfrentar a estrada da mesma forma que os *cowboys* enfrentam o território inóspito faz dele uma figura que pertence a um outro tempo de rebeldia, que agora é recuperado e colocado de novo em evidência. No entanto, a sua rebeldia também se revela na sua idade e na figura banal e anacrónica, mas perseverante, que apresenta. A comprová-lo, relembremos que todos os seus outros colegas queriam impedi-lo de seguir viagem e ele insistiu em continuar, ciente das possíveis consequências.

Para além disso, a expressão utilizada pelo protagonista é a de “voltar para a estrada”, sinal de que, em tempos idos, este foi espaço de rebeldia (muito provavelmente enquanto lugar de contestação e escape da família, como em *Easy Rider*) e não espaço de redenção, como acontece no filme. Aliás, de alguma forma, Alvin parece querer redimir-se dos outros momentos passados na estrada, aqueles em que, como Wyatt e Billy, terá estado completamente afastado da sociedade, e do seu passado, tornando-o, simultaneamente, herói e anti-herói.

---

<sup>91</sup> Como Devin Orgeron nota em “Revising the Postmodern American Road Movie: David Lynch’s *The Straight Story*” (2002: 31-46), o filme parece sugerir um regresso ao pré-moderno, não só pela utilização do meio de transporte e pela sua associação a um mundo rural, mas também pela utilização do protagonista que parece já ter sido protagonista nos primeiros *road movies*, daí também o autor considerar que esta é uma viagem de reconciliação de Alvin consigo mesmo.

<sup>92</sup> Num artigo intitulado “When Straight means weird and phsycosis is normal” (2008: 1) Slavoj Žižek, crítico e filósofo, afirma que *The Straight Story* é, provavelmente, um dos filmes mais rebeldes de Lynch por ser uma produção da Disney, representando a sobreposição da transgressão com a norma, e porque Straight representa o verdadeiro *outcast*, estando esta viagem fora do seu tempo. Para além disso, embora a maior motivação para fazer a viagem seja reencontrar-se com o seu irmão, a verdade é que Alvin também é guiado por uma certa vontade (*wanderlust*) de estar na estrada de novo.

### Falsa(s) Partida(s)

O filme abre com um céu estrelado sendo também essa a forma como irá terminar. As sequências iniciais, com a câmara a sobrevoar os campos de cultivo<sup>93</sup> do *midwest* e a imagem a dissolver-se depois, para nos apresentar a rua principal da *small town* conduzem a uma zona residencial que nos coloca no centro da narrativa de *The Straight Story*. Como Laderman nota (2002: 237-238), esta sequência coloca em evidência o confronto entre o estático e a necessidade de movimento (representado pela câmara) a abrir, por exemplo, com a imagem da personagem que está sentada numa cadeira no seu jardim, a apanhar sol e a comer bolos. O seu movimento é repetitivo e contínuo, sinal de que não irá a lado nenhum. Essa imagem é acentuada quando se ouve um barulho de um corpo a cair e encontramos Alvin tombado no chão da sua cozinha. Esta primeira cena revela Alvin como uma personagem ligada a uma mobilidade limitada, seja por depender dos outros, seja pela sua própria condição:

Lynch introduces the protagonist only on the film's audio track as a thud, visually present in the scene as an absence. Even the sound of his fall remains unheard within the diegesis because the neighbor goes into her house at the exact time of the fall. In addition, the type of sound - the thud of him falling to the floor-that marks Alvin's debut in the film bespeaks his incapacity. Not only is he unable to walk even with the aid of his cane, but he can't manage to signal for assistance when he does fall. When Alvin's friend Bud (Joseph A. Carpenter) finally enters the house and sees Alvin helpless on the floor, we see Bud, the next-door neighbor Dorothy (Jane Galloway), and Alvin's daughter Rose (Sissy Spacek) having a discussion while Alvin remains on the floor. The extended time that Alvin *lies* on the floor *after* someone has found him renders this helpless position even more conspicuous than it otherwise would be.

(MacGowan, 2007a: 180)

Se na primeira cena o seu corpo está inerte no chão e precisa da ajuda de Bud ou de Rose (Sissy Spacek), nas cenas seguintes Alvin luta contra as suas limitações de saúde, o seu carro não pega e o cortador de relva parece não estar a funcionar muito bem. A sua primeira viagem não passa de uma falsa partida, uma vez que o cortador de relva deixa de funcionar no início do percurso e, por isso, Alvin terá de o abater como um *cowboy* faria a um cavalo magoado e impossibilitado de seguir o caminho.

---

<sup>93</sup> A imagem deste tipo de paisagem vai ser recorrente, não só pelo espaço geográfico que Lynch filma, mas também por servir de metáfora à viagem de Alvin. Ao fazer a viagem e ajudar as pessoas que encontra pelo caminho, Alvin está a cultivar para depois colher aquilo que semeou.

Alvin não só está intimamente ligado à imagem do cowboy como também à figura de D. Quixote. Tal como nota Correa (2006b: 7), o protagonista evidencia o idealismo de Quixote, embora a viagem não esteja condenada ao fracasso, pois consegue encontrar-se com o seu irmão. Para além disso, como na obra de Cervantes tentam impedir Quixote de seguir com a sua viagem, também os companheiros de Straight tentam evitar o mesmo. No entanto, o que o distingue daqueles que o aconselham a desistir de viajar é a vontade de recuperar a mobilidade, assim contrariando a conformidade da *small town*.<sup>94</sup> A teimosia de Alvin sublinha a importância do desejo de continuar, de seguir em frente, mesmo que seja usando um cortador de relva ou um tractor de muito pequena dimensão, meios de transporte que não têm o mesmo poder e velocidade que o carro e que contrastam com a realidade que o rodeia.

Nem Alvin nem o cortador de relva ou tractor parecem pertencer à estrada e isso é visível nas sequências em que Lynch filma a lentidão do veículo relativamente aos outros veículos, como os camiões ou, até mesmo, ciclistas, como nota Laderman:

In fact, as we see in later sequences of him driving, he moves so incredibly slowly, and is such a visual anomaly on the road (he doesn't belong there) that he flies in the face of road movie conventions themselves. The genre's fetishism of speed, and of the car itself, is thrown out of the window by this absurd driver and vehicle. The snail's pace of the lawnmower towing a small trailer perfectly embodies the senior citizen driver. Neither car nor driver fit the genre's mold – thus breaking that mold. (2002: 238)

Desta forma, Lynch mina as convenções do género e quebra o molde na forma como coloca Straight em viagem, o que não impede que seja um visionário da estrada. Se há algo de benéfico na velhice é a experiência acumulada e esse saber irá revelar-se muito importante, especialmente no que toca aos momentos *off the road*.<sup>95</sup> Os momentos em que Alvin está completamente parado são períodos de reflexão e contemplação, mas também de revelação, porque é na sua imobilidade que somos

---

<sup>94</sup> Atente-se no facto de ser Alvin que parte em viagem e não a sua filha que, apesar das limitações, podia acompanhar o seu pai. É o elemento mais velho da família que parte para a estrada, enquanto o mais novo fica no espaço representativo da estabilidade: a casa. No entanto, não deixa de ser curioso ser Sissy Spacek a ocupar o lugar da filha de Alvin, ela que em *Badlands* (1973) protagonizou o papel de uma rapariga de 15 anos, Holly, que parte com Kit pelo país, numa onda de assassinatos.

<sup>95</sup> Note-se como a banda sonora é representativa da velocidade de Alvin e como, também ela, não corresponde às convenções habituais do *road movie*, marcadas por música rock. Contudo, a utilização de sons mais calmos alerta para a profundidade da dimensão (auto) reflexiva da viagem, bem como para os momentos em que a câmara se foca na grande paisagem americana.

informados de pedaços do seu passado, incluindo parte da razão pela qual discutiu com o seu irmão. São vários os encontros que ele vai tendo ao longo da sua viagem e cada um, à sua maneira, irá ser exemplificativo da força da estrada e da viagem, enquanto elementos de redenção familiar.

### **Encontros Familiares**

O primeiro encontro que Alvin tem fora da estrada é com uma rapariga que foge de casa, porque está grávida. É vista pela primeira vez a pedir boleia, mas Alvin não a leva. Mais tarde, enquanto prepara comida numa fogueira junto à estrada, ela reaparece. Como os diálogos que Straight mantém com as pessoas que encontra ao longo da sua viagem lhe permitem confrontar as suas próprias experiências, neste momento, as duas personagens estabelecem uma ligação especial (pai/filha?) e, a pouco e pouco, começam a partilhar histórias. Quando Alvin descobre que ela está grávida e fugiu de casa, conta-lhe a sua própria história e de como a sua filha (“mentally slow”) perdeu os seus filhos para o Estado, por causa de um fogo. Consciente, provavelmente, de que a culpa é tanto da sua filha como dele próprio, Alvin comenta a importância da família:

**CRYSTAL:** My family hates me. They’ll really hate me when they find out...

**ALVIN:** You didn’t tell them?

**CRYSTAL:** No...no one knows...not even my boyfriend.

**ALVIN:** Well that doesn’t strike as a fair treatment of your people.

**CRYSTAL:** I can take care of myself.

[...]

**ALVIN:** When my kids were young I played a game with them. I’d give each of them a stick. One for each of ‘em, and I’d tell them to break it. They’d do that easy. Then I’d tell them to make one bundle of all the sticks and try to break that. A course they couldn’t. I used to say that was family, that bundle.

(Roach & Sweeney, 1999: 59)

O feixe de varas, metáfora para a união familiar, cumpre o seu objectivo, uma vez que, no dia seguinte, Crystal deixa um molho de pequenos paus atados por um tecido, sinal de que ela entendeu a mensagem e, muito provavelmente, segue no seu percurso para casa. No entanto, e como afirma Kreider (2000: 1), esta história parece esconder algo mais do que apenas um momento em que Alvin contribui para ajudar a resolver parte do problema da rapariga:

Alvin first tells a small part of his story to the pregnant runaway

who shares his campfire. It's the story of what happened to Rose's children: "Someone else was supposed to be watchin' them, and there was a fire, and her second boy got burned real bad. "Note the vague references – "someone else" – and passive constructions – "there was a fire" and "got burned." As he speaks, we see a series of dissolves from one allusive image of abandonment and emptiness to another: the bare yellow wall of Alvin and Rose's house with a flyswatter hanging from a nail; a child's ball rolling slowly down the sidewalk; Rose's wistful face reflected in the window glass; cigarette smoke curling in the air. Alvin shares this piece of his past to impress upon the girl how much her own family must miss her: "There's not a day goes by that she doesn't pine for those kids." But Alvin's story is only tangentially relevant to the girl's predicament. He's leaving something out. (Kreider, 2000: 1)

A viagem de Straight serve também de espaço de reflexão sobre os seus crimes e as suas falhas, até porque este não será o único momento em que nos é dado a entender que ele cometeu alguns erros no passado. Por isso deve continuar, porque o seu propósito se prende exactamente com a tentativa de correcção dos erros cometidos com o intuito de recuperar uma relação destruída.

O segundo momento de encontro surge dentro e fora da estrada. Enquanto Alvin circula na sua velocidade habitual, um grupo de ciclistas passa por ele colocando em evidente contraste o seu desfasamento em relação à realidade que o rodeia. O grupo de ciclistas representa uma dinâmica de unidade sublinhada pelos movimentos da câmara (*jumpcut* e *bird's eyeview*) que os mostra como um grupo unido (uniformizado) em claro contraste com a solidão de Alvin e também com a sua idade.<sup>96</sup> Mais tarde, ele irá parar junto ao acampamento onde estão os ciclistas que o interrogam com um certa curiosidade. No entanto, o protagonista parece ser mais contracultural do que este grupo de homens que representa uma entidade social convencionada por regras.

Um dos momentos mais surpreendentes (e estranhos) do filme dá-se quando Alvin encontra uma mulher que, sem querer, atropela veados nas suas viagens de carro: matou treze veados em sete semanas. Embora esta seja a cena mais surreal e pós-modernista do filme, ela tem a função de colocar em evidência a diferença de velocidade de cada um dos protagonistas. Enquanto Alvin viaja demasiado devagar, ela viaja demasiado rápido, sendo que este é um sinal dos perigos da velocidade e da

---

<sup>96</sup> Nesta sequência Alvin reflecte sobre a velhice: "the worst part of being old is remembering when you were young" (Roach & Sweeney, 1999: 69), recordando com nostalgia quando era novo e, ao mesmo tempo, alertando para a experiência e sabedoria de alguém mais velho quando recorda os erros cometidos no passado.

modernidade, incluindo o facto de os animais mortos ficarem sem família. Esta separação deriva também das acções irracionais e negativas dos humanos. Alvin continua o seu caminho agora com os chifres do veado atados ao seu tractor que lhe falha numa descida. Ele perde o controlo e o incidente é quase fatal. Ao mesmo tempo há uma imagem de uma casa a arder, que, afinal, não passa de um exercício dos bombeiros. No entanto, a imagem não deixa de ser simbólica, tendo em conta a temática da família e a conversa anterior de Alvin com Crystal acerca dos erros cometidos no passado e da sua filha não poder continuar a exercer a função de mãe.

Para além disso, a figura bizarra de Alvin prova ser uma “emergência real” (Laderman, 2002: 243) perante a emergência hiper-real do incêndio. Straight fica temporariamente na garagem de uma família (os Riordan) onde espera que o seu veículo seja reparado por dois irmãos que estão constantemente em conflito. Nesta sequência em que Straight está mais uma vez parado, existem dois grandes momentos: o primeiro em que compreendemos como a união e afecto da comunidade é essencial para que Straight conclua a viagem. Sem ela a aventura do protagonista nunca teria sido possível. As pessoas que encontra ao longo do seu caminho compreendem-no como uma espécie de visionário que contribui para o seu crescimento e que pela sua coragem ganha a admiração de todos. É o caso dos irmãos que reparam o seu veículo e que Straight consegue fazer com que se unam, alertando para a importância de ter um irmão:

**ALVIN:** No man knows your life better than a brother near your age. He can know who, and what you are best than most anyone on the earth. My brother and I said some unforgivable things...but I'm trying to put that behind me, and this trip is a hard swallow.

(Roach & Sweeney, 1999: 100)

Desta forma, ele convence-os a apreciar algo que tinham esquecido. Como relembra Laderman (2002: 244), Straight é a figura que alerta as pessoas para a vida demasiado simplista que estão a levar, no sentido em que não têm em conta aquilo que realmente importa. O segundo grande momento surge da relação que Straight desenvolve como Danny Riordan (James Cada) e com o seu pai. Se com Danny, Straight podia ter encontrado o seu companheiro de estrada, com Grandpa Riordan o momento é de confissão, uma vez que tanto ele como Straight trocam histórias das suas experiências na II Grande Guerra, enquanto estão num bar. Este é, provavelmente, um dos momentos mais catárticos do filme: Straight a confessar que matou alguém do seu

pelotão no fogo cruzado e Riordan comentando como viu o seu pelotão inteiro ser morto. As aproximações entre os Riordan e Straight mostram como o filme é profundamente influenciado pela relação masculina e pela forma como partilham memórias.

Aliás, ao longo da estrada, Alvin, um homem de muitos silêncios, é obrigado a partilhar histórias com outras pessoas, o que faz com que ele verbalize emoções e memórias. Porque o propósito da viagem é eliminar o período de silêncio existente entre ele e o irmão, ao ouvir e partilhar histórias Alvin estreita a imensa distância (física e psicológica) que o separa do seu familiar. No fundo, o que o filme também nos transmite é a ideia de que apenas fugindo daquilo que nos é familiar poderemos compreender verdadeiramente o familiar. A viagem de Alvin é de contemplação e reflexão, de si mesmo, dos outros, do seu passado, da paisagem americana – relembremos a passagem pelo rio Mississippi – e de tudo o que o rodeia. Daí Lynch não optar pela rapidez, mas sim por uma reacção contra a velocidade, insistindo na comunicação e nas relações com sentido – a necessidade de Alvin *falar* com o seu irmão – e de recuperar as oportunidades perdidas. Por isso mesmo, a importância de atingir o seu destino, o que marca a perseverança solitária deste viajante, uma vez que Danny se oferece para o levar até ao local onde o seu irmão está e Alvin rejeita.

Após a curta passagem pelos Riordan, continua o seu caminho e, na noite a seguir à sua partida, acampa junto a um cemitério. Ocorre então uma das cenas mais importantes do filme. Por um lado, a simbologia do cemitério alerta para a frágil condição de Straight, um homem que sabe que está prestes a morrer. Essa condição é reforçada pela entrada de um padre em cena que conversa com Alvin, convidando-o mesmo a entrar na Igreja, convite que ele rejeita. Ao conversar com o padre Alvin confessa finalmente, embora de forma bastante evasiva, a razão pela qual se zangou com o seu irmão: “a story as old as the Bible” e que envolvia “Anger, vanity, liquor”. Esta sequência funciona como uma espécie de bênção final, como nota Morton (2006: 1), onde o viajante se confessa à figura do padre, aliviando o seu fardo, sabendo qual o seu destino final para além do reencontro com o irmão. Por outro lado, esta é uma forma de Alvin conseguir prosseguir a sua viagem em paz, seguindo no caminho certo. Sabendo que o seu tempo na Terra é limitado, esta é a sua última oportunidade para restabelecer os afectos fraternais entre ele e o seu irmão, Alvin tem mesmo de seguir em frente.

### *Home is where the heart is*

Um pouco antes de chegar ao seu destino, Alvin pára num bar e bebe uma cerveja pela primeira vez em muitos anos. Este momento não só alerta para o possível passado alcoólico de Alvin e do seu irmão, como também evidencia a necessidade de uma bebida antes de enfrentar a etapa final do seu caminho. Em conversa com o dono do bar, Alvin apercebe-se por momentos de que o seu irmão poderá não estar em casa, o que faria com que toda a viagem tivesse sido em vão.

Esta frustração é evidente quando, inexplicavelmente, o tractor pára, relembrando a cena algo quixotesca no início do filme. Este momento é bastante importante porque incide sobre o veículo e o seu valor simbólico, como afirma Laderman:

A dreamlike moment of frustration and anguish on the road he has traveled so long, this delay will be the last pause for reflection before the journey's end. Its significance seems to revolve around the metaphoric value of the vehicle. Another larger tractor (a big brother?) passes him by, and the passing presence seems to revive his tractor, which starts up just as mysteriously as it first expired.

(2002: 245)

A metáfora parece óbvia, mas é muito mais do que isso. Ao concentrar-se no veículo, elemento algo bizarro da viagem pelas várias razões enumeradas, Lynch procura mostrar a importância do mesmo, objecto que resistiu à viagem, que carregou Alvin e puxou a sua casa e que, pela sua velocidade, proporcionou o tempo necessário à reflexão que, de outra forma, não teria lugar. Se subitamente, perante a presença de um veículo similar mas maior, o tractor volta a funcionar a leitura possível é de que o “irmão mais velho” respeita e aceita todo aquele esforço, ajudando-o nesta recta final. Isso não é senão aquilo a que assistimos no último momento do filme, o reencontro entre os irmãos. A correspondência ao momento de “ligação” entre os veículos dá-se quando Alvin chega, finalmente, à casa de Lyle. O irmão mais velho sai de casa e pergunta: “Did you ride that thing all the way out here to see me?”. Ao que Alvin responde, “I did”. Os dois irmãos ficam em silêncio a olhar um para o outro. A câmara sobe e aponta para as estrelas que inicialmente nos havia mostrado.

De facto, apesar de a narrativa terminar de forma aberta, pois Lynch não nos mostra qual o resultado do confronto entre os dois irmãos, o filme não deixa de manifestar uma certa circularidade. Não será necessário sabermos os detalhes da conversa entre Alvin e Lyle. Importa sim perceber que ele atingiu o seu destino,



cumprindo a viagem a que se propôs. De resto, o filme não é tanto sobre a resolução da disputa entre Alvin e Lyle, mas sim sobre a viagem e o poder da estrada que, aqui, não corresponde à desordem e à desconexão, mas prevalece enquanto ponte de uma casa a outra casa. Por isso mesmo, Alvin conduz numa espécie de círculo espacial e simbólico, porque parte de uma casa para chegar a outra casa, mesmo que esta tenha um sentido diferente.

*The Straight Story* rearticula e renova o potencial visionário do gênero e mostra como o filme de Lynch é sobre a ideia de mudança, renovação e união familiar, apesar dessa mudança poder ser angustiante e, quem sabe, por vezes, representar uma incógnita, especialmente quando se regressa ao passado, como iremos ver no seguinte filme, *Broken Flowers* (2005) de Jim Jarmusch.



### **3.2. *Broken Flowers*, Jim Jarmusch (2005)**

*Every season has an end*



Trabalho criativo sobre uma imagem de  
*Broken Flowers* (2005), de Jim Jarmusch



### **Jim Jarmusch, *o melancólico***

Se com Lynch a viagem adquire um sentido graças ao seu propósito, com Jarmusch a narrativa aberta (igualmente presente em *The Straight Story*) parece deixar mais dúvidas do que certezas, até porque, ao contrário de Straight, Don Johnston (Bill Murray), também ele uma figura quixotesca, parece embarcar numa viagem com um objectivo que está condenado ao fracasso, porque não consegue encontrar o seu filho.<sup>97</sup> Aliás, a iniciativa da demanda nem sequer parte do protagonista principal, mas sim do seu vizinho Winston (Jeffrey Wright). Note-se, entretanto, que a sua viagem não é um fracasso total, uma vez que permite a Don repensar melhor a sua vida.

Jim Jarmusch é um dos grandes cineastas, a par de Lynch ou Wenders, a trabalhar a temática da viagem como algo estruturante, uma vez que grande parte dos seus filmes exploram peças visuais que se organizam em função dela e reflectem sobre a sua importância – se bem que num movimento lento – a da paisagem americana e da identidade. Na verdade, a maior parte dos seus protagonistas são personagens em viagem, umas vezes à deriva, outras vezes com algum tipo de destino, mas sempre em demandas sem objectivo, porque, na maior parte dos seus filmes, nada acontece (o que também é importante) e onde quer que se viaje não se chega a lado nenhum (Laderman, 2002: 145-148).

*Stranger than Paradise* (1984), o seu primeiro filme, incide exactamente sobre esta ideia porque a deriva e não sentido da viagem são acentuados tanto nas cenas em que se conduz, como nas cenas em que estão parados. Por isso mesmo, a ideia de imobilidade, por oposição a movimento, é tão exagerada que se torna irónica e um símbolo do vazio que ocupa a vida das personagens, como referimos anteriormente, e que se repetirá em *Broken Flowers*. Vale a pena, por isso, repetir a opinião de Laderman sobre esta questão:

Stability is so [...] exaggerated it becomes an excessive caricature, the extreme opposite of movement and motivation, an “emptiness” in the mise en scène, a void that only mobility can fill. Yet mobility too will be “empty”, unfulfilling, a rearticulation of nonmovement.  
(2002: 145).

---

<sup>97</sup> Repare-se no seu primeiro nome: Don, que remete também para a figura de Don Juan e que funciona como metáfora para o seu lado conquistador que, de alguma forma, ainda persiste.

O movimento não preenche as personagens, rearticulando o seu não-movimento e a viagem sem propósito. No entanto, ao colocar os seus protagonistas na estrada, em viagem, Jarmusch parece querer encontrar um sentido maior, mais profundo para a personagem, mesmo que isso signifique uma consciencialização dolorosa de si mesma. A velocidade a que os protagonistas viajam aproxima-se da de Straight.

Em Jarmusch, a rebelião provém do acto de imobilidade e não da velocidade perpétua que caracteriza outras viagens, pois em termos de estrutura da narrativa privilegia-se o estático ao movimento e à velocidade, o que também reflecte a forma alternativa de filmar de Jarmusch, em que o destino tem um papel preponderante e se sobrepõe a um sistema organizado.

Este primeiro filme também introduz outras características do realizador: personagens normalmente filmadas como figuras marginais, *outsiders*, pessoas que não se conseguem encaixar na sociedade. Os temas que são explorados prendem-se com questões de identidade e linguagem, imigração, transitoriedade e falta de sentido e direcção, e o progressivo refúgio numa certa obscuridade (Mills, 2002: 173), especialmente ao não oferecer qualquer resposta no final dos seus filmes. Também explora o lado ilusório do *American Dream* e dos Estados Unidos enquanto Terra Prometida utilizando várias abordagens e locais para o fazer (Nova Iorque, Nova Orleães, Memphis, o *Oeste Selvagem*, New Jersey, Los Angeles e, fora dos Estados Unidos, Barcelona, Paris, Roma, Helsínquia, entre outros).

Embora *Stranger than Paradise* seja importante por mostrar as principais características do realizador, todos os outros filmes que Jarmusch foi fazendo contribuíram, de uma forma ou de outra, para melhorar ou consolidar o seu estilo. No seu primeiro trabalho visual, *Permanent Vacation* (1980), que viria a integrar *Stranger than Paradise*, o realizador mostrava-nos uma figura à deriva por Nova Iorque até partir para Paris, bem como personagens marginais, derrotadas e *poseurs* tentando reforçar a ideia de um mundo profundamente marcado pela ausência e pela falta de um sentido de comunidade. Maioritariamente masculinas, estas personagens são, de alguma forma, *strangers in a strange place*, estão constantemente em trânsito, movimentando-se de um lado para o outro, inquietas, como acontece em *Down by Law* (1986). Neste filme, Zack e Jack partem numa viagem, emocional e física, em busca da sua liberdade e são salvos por uma terceira personagem, Bob, que os ajuda a fugir da prisão, metáfora para o estrangeiro como uma espécie de salvador.

Como Gabri Ródenas nota (2009: 288), Jarmusch serve-se do filme de 1986 para criticar a visão idílica da cultura americana, especialmente através de personagens americanas que parecem estar desorientadas, vazias e desenraizadas perante a sua própria cultura. Em *Mystery Train* (1989), o terceiro filme do realizador, as personagens são caracterizadas como peregrinos modernos que experienciam Memphis – o icónico local que acolheu Elvis – como uma espécie de cidade fantasma, numa reflexão sobre a identidade e a cultura popular americana. A diferença aqui é a de que não é o imigrante o salvador da cultura americana, mas sim alguém que pertence a um grupo minoritário dessa mesma cultura, algo com forte carga simbólica. Já *Night on Earth* (1991), por exemplo, explora os temas habituais de Jarmusch, mas de um ponto de vista mundial, uma vez que organiza cinco narrativas em cinco locais e fusos horários distintos. Neste filme, o realizador demonstra a preocupação com o tempo e as pessoas em constante trânsito, especialmente figuras vazias e solitárias que não conseguem estabelecer qualquer tipo de comunicação significativa. Este tema em especial será explorado em filmes como *Ghost Dog: the way of the Samurai* (1997) ou *Coffee and Cigarettes* (2003).

*Dead Man* (1995), realizado dois anos antes de *Ghost Dog*, também concentra a sua narrativa num homem, ironicamente chamado Blake, que viaja para um local que lhe é estranho. Considerado por muitos como o *western* pós-modernista, o filme trabalha temas como a morte e, mais uma vez, apresenta o Oeste como uma terra de oportunidades falhada, ou melhor, a América como um lugar pouco entusiasmante. Aliás, Jarmusch usa a viagem como forma de reflexão e crítica sobre a paisagem e a nação.

As suas personagens viajam em busca de algo que não conseguem encontrar, de um país que perdeu os seus valores, e por isso são personagens marcadas pelo desespero e uma certa melancolia. A viagem, portanto, não surge como elemento que conceda uma certa redenção e não oferece resposta, mas é antes um espaço de reflexão sobre o tempo perdido, como no caso de *Broken Flowers*.

### **Melancolia e vazio: Don Johnston**

*Broken Flowers* conta a história de Don Johnston (Bill Murray), um homem que está numa crise de meia-idade, um “Don Juan” a envelhecer, que parte numa viagem ao longo do país após saber que tem um filho e que este anda à sua procura. Por forma a descobrir quem é o seu filho e a respectiva mãe, Don irá visitar as ex-

amantes dos tempos de juventude, funcionando como uma viagem ao passado na qual revê os seus erros e reflecte sobre o possível futuro e sobre a nação, a passagem do tempo, a sua angústia e crise que está a atravessar.

O filme abre com a canção “There is an end”, da banda *The Greenhorns* ft. *Holly Golightly*, cuja letra (“Spring brings the rain/With winter comes pain/Every season has an end”) se apresenta como uma espécie de coro na narrativa, uma vez que somos confrontados com um Don Johnston/Bill Murray num momento pós-*Lost in Translation* (de Pedro, 2005: 1), filme de Sofia Coppola, realizado em 2003.<sup>98</sup> Numa das primeiras cenas ele está sentado no seu sofá – lembremos Bob/Bill Murray mais uma vez na cama do hotel em *Lost in Translation* – ombros tombados, expressão vazia a ver um filme sobre Don Juan.<sup>99</sup>

De seguida, a imagem centra-se em Sherry (Julie Delpy), (ex)amante vestida de cor-de-rosa que está prestes a deixá-lo, porque ele é incapaz de comprometer-se seriamente numa relação, o que é notório na forma como nem sequer tenta evitar que Sherry parta. Tudo o que fica é um silêncio incómodo, Don sentado no seu sofá desejando apenas ver filmes ou ouvir música clássica. Após ter feito uma pequena fortuna na indústria dos computadores – e apesar de nem sequer ter um computador, nem um telemóvel (sinal da sua imobilidade) – tudo o que ele quer é aproveitar a sua reforma.<sup>100</sup>

Contudo, a sua vida muda quando recebe uma carta anónima cor-de-rosa que refere a existência de um filho na sua vida e que o procura. A carta é um dos elementos que irá guiar toda a narrativa, bem como a sua cor. Por um lado porque, embora inicialmente não se mostre interessado no facto de ter um filho à sua procura,

---

<sup>98</sup> A escolha de Murray para este papel é muito importante, pois é um excelente representante da figura masculina em crise, como aponta Donna Peberdy (2011: 60), uma vez que representou o homem em crise em vários filmes: um homem de meia-idade em *Rushmore* (1998, Wes Anderson); um marido depressivo em *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001); um actor longe do seu auge em *Lost in Translation* (2003); um oceanógrafo com problemas parentais em *The Life Aquatic with Steve Zissou* (Wes Anderson, 2004). Rogert Ebert faz uma excelente descrição da capacidade de Murray para interpretar figuras solitárias: “Murray has the uncanny ability to invite us into his performance, into his stillness and sadness. I don’t know how he does it. A Bill Murray imitation would be a pitiful sight: passive immobility, small gestures of the eyes, enigmatic comments, yes, those would be easy, but how does he suggest the low tones of crashing chaotic uncertainty?” (Ebert, 2005a: 75).

<sup>99</sup> O filme é *The Private Life of Don Juan* (1934) de Alexander Korda que funciona aqui como uma alusão ao mito de Don Juan, ligando Don Juan a Don Johnston, e também como uma maneira de representar a nostalgia, uma vez que Don está a olhar para o passado. Esta é também uma forma de perceber que o filme não se trata apenas de um *road movie*, tocando noutros géneros como a comédia ou o drama.

<sup>100</sup> Como nota Cumiskey (2007: 92), Don está fora do seu tempo, ao contrário de Winston, que usa e é entusiasta de todos os instrumentos de busca disponível.



esta servirá para aguçar a curiosidade de Winston (Jeffrey Wright), o seu vizinho, que o convence a fazer a viagem. Por outro lado, porque servirá para sublinhar o tom detectivesco – se bem que irónico – do filme. Winston, que é um entusiasta da Internet e dos romances de detectives, descobre as moradas das ex-namoradas de Don e prepara a viagem, para que ele fale com elas e descubra quem é a mãe do seu filho.<sup>101</sup> Para efectuar essa descoberta ele deve procurar certas pistas, como levar flores cor-de-rosa para ver qual a reacção das ex-namoradas, encontrar uma máquina de escrever da mesma cor. Don não se sente particularmente entusiasmado em efectuar esta viagem, mas a angústia apodera-se dele, no sentido em que o coloca numa posição desconfortável pela tomada de consciência de que a sua vida pode mudar, como nota Bellinger:

Angst is that uneasiness that results from the individual's awareness that he could possibly be different than he is currently... There is a possibility that is open to him, which could become an actuality. But what would be the consequence of this actuality? He does not know and is thus anxious. He is drawn to the possibility, but at the same time he is made uncomfortable by it. (Bellinger, 2001: 38)

Esse desconforto também é visível no contraste entre Don e Winston. Enquanto Don é solteiro, rico, tem uma boa casa e um bom carro, Winston é um imigrante casado, com três filhos, que tem três empregos diferentes e luta para atingir o *American Dream*. Aliás, essa oposição é revelada logo no início do filme, quando Jarmusch filma as casas de ambos: a de Winston pequena, desarrumada e barulhenta (a qual Don gosta de visitar muitas vezes, sinal da sua solidão); a outra gigante, mas silenciosa e visualmente asséptica.

Na realidade, Winston é um exemplo perfeito de como nos filmes de Jarmusch, a América fascina mais o estrangeiro do que os americanos, pois, ao contrário de Don, Winston entusiasma-se com todas as oportunidades que a América tem para oferecer. Por isso mesmo, é um homem feliz, embora tenha de trabalhar várias horas durante o dia, enquanto Don é um homem fragmentado, que se dissolve lentamente da vida real e vive numa espécie de desencantamento perpétuo. Só após a notícia de que tem um filho é que a sua vida parece ter um novo propósito – se bem que angustiante como referido anteriormente – que ele irá descobrir lentamente. A

---

<sup>101</sup> Repare-se como o filme é marcado pela inacção de Don do princípio ao fim, como é este caso. É o seu vizinho que lhe prepara a viagem, incluindo voos, mapas, aluguer de veículos e, dentro das regras do *road movie*, um CD de música da Etiópia (país de Winston) a acompanhar. De alguma forma, Don é o veículo de Winston para a realização do sonho americano de fazer-se à estrada.

viagem irá, portanto, servir para resolver os problemas de Don, uma vez que a estrada é o espaço de reflexão que, após ter sido percorrido, permite atingir grandes mudanças, como acontece na maior parte dos filmes que abordam a temática da viagem.

### ***Flores Partidas***

A viagem de Don é simultaneamente física e emocional e, embora seja pessoal, acaba também por ser colectiva, uma vez que representa o regresso de Jarmusch à reflexão sobre o “que é feito do país da sua juventude e sobre os sonhos da juventude” (Oliveira, 2007: 125). O realizador utiliza Don para inquirir sobre qual é o lugar da América e o seu sentido no mundo, mas, tal como o filho, este não se consegue encontrar ou, a existir, parece ser impossível de recuperar. Mais do que isso, esta é também uma viagem da juventude para a velhice, da vida para a morte, como se verifica à medida que o protagonista vai atravessando o país lentamente para falar com as suas ex-amantes e, em particular, aquando do “encontro” com a sua última ex-amante, num cemitério, reflexo de um homem perdido e desolado.

Embora comece de forma bastante positiva, especialmente a nível sexual, o seu caminho insiste na realidade de que todo o amor possível se perdeu e na tomada de consciência de uma vida solitária. Isso é notório através das relações que ele teve (a maior parte delas sem sentido) com as ex-mulheres, e a forma como se relaciona com elas no momento, porque o espectador percebe que já não existem ilusões, como nota McCabe: “[h]earts have been broken, and there are few illusions left.” (2009: 174). Como esta autora continua a sugerir, de uma forma ou de outra, cada mulher ficou ou está com o coração desfeito emocionalmente. A presença de Don irá acentuar essa perda e a ilusão do amor, seja porque, ao vê-lo, relembram um certo passado (tal como lhe acontece a ele), seja porque a presença dele as confronta com o triste e imutável presente, com possibilidade de voltar a amar ou com necessidade de encontrar de novo o amor.

A primeira ex-amante que visita materializa perfeitamente todas estas ideias. Ela é a única que dorme com Don, transformando esse sentimento em algo físico. Laura (Sharon Stone – *sex symbol* do mundo do cinema) perdeu o seu marido, morto num acidente de carro, e Don, por uma noite, volta a tornar-se seu amante. Na manhã seguinte, porém, revela-se a pouca importância da noite anterior: num momento de humor terrível, a câmara filma-o deitado na cama com a mão de Laura em cima da

sua cara, inexpressiva e vazia. Ao mesmo tempo esta primeira paragem de Don fica marcada pela presença da filha de Laura, interpretada por Alexis Dziena, cujo nome é Lolita.<sup>102</sup> A jovem, em claro contraste com Don, é uma sombra da sua mãe há muitos anos atrás. Ao mesmo tempo também representa as ligações sexuais e pouco afectivas que Don teve. Enquanto este espera pela chegada de Laura, Lolita circula em casa completamente nua, oferecendo-se a Don, que não entra no jogo. Ao invés, como já referimos, prefere dormir com a mãe de Lolita, representante de uma América que Don conheceu, mas que já não parece reconhecer. Já no caso de Lolita, a personagem representa aqui uma América jovem que não obedece às regras, sem qualquer sentido de direcção. A cena em que Don parte para a sua próxima paragem e se despede de Laura é disso reveladora: a mãe vestida num robe cor-de-rosa (uma falsa pista) e completamente tapada, esperançosa de uma ligação com Don (que não irá acontecer), a filha meia nua junto à janela tentando, uma última vez e de forma algo jocosa, aliciar Don.

Se, de alguma forma, Laura e Lolita são diferentes expressões de desejo e de Américas distintas, a próxima paragem de Don é ainda mais reveladora dos caminhos que o país tomou e que Jarmusch tanto critica nos seus filmes. Nesta segunda aventura, Don encontra-se com Dora (Frances Conroy), uma ex-hippie e, possivelmente, o grande amor da sua vida. Os dois representam um casal que podia ter continuado junto, mas que não o fez. Quando Don está frente a frente com Dora ele já não a reconhece, porque esta não é mais do que uma memória de uma fotografia tirada muitos anos antes. Embora noutro tempo ela tivesse participado na revolução cultural dos anos 60, Dora é agora alguém que ocupou o seu lugar numa sociedade capitalista, movimentada por dinheiro e sucesso, mesmo que esse estilo de vida seja uma farsa que simula a felicidade em vez de a viver. Repare-se como todos os sinais apontam para a sua infelicidade: a sua vida é meticulosamente organizada e estéril, vazia e silenciosa, espelhando a sua casa essa forma de vida. Ela é uma agente imobiliária (os seus cartões de trabalho são cor-de-rosa<sup>103</sup>), não tem filhos, não porque

---

<sup>102</sup> A referência a esta personagem do romance de Nabokov é bastante irónica, uma vez que Lolita é uma representação da América jovem (Ramos, 2009: 44), sendo que também funciona como alusão ao próprio romance que, de certa forma, evidencia características de uma narrativa *on the road*. Neste caso, Lolita representa uma América mais jovem pela qual nem Don nem Jarmusch parecem muito atraídos.

<sup>103</sup> Uma ideia do seu marido. Enquanto ele usa cartões azuis (masculinos), ela usa cartões cor-de-rosa (femininos). Obviamente, a utilização da cor aqui é também mais uma falsa pista para Don.

não os possa ter, mas porque não os quer ter, uma vez que viriam apenas sofrer num mundo triste e desolador que regula a sua vida e a do marido.

Enquanto jantam, Don apercebe-se da transformação que aconteceu em Dora. Se, por um lado, a partilha de memórias lhe traz um momento de felicidade, por outro, o jantar torna-se um momento estranho e incómodo, uma vez que Don parece ser uma ameaça à estabilidade (emocional) dela e àquilo que ela representa, uma nação que se deixou levar por uma promessa que agora não passa de ilusão e da qual já terá desistido. Na realidade, grande parte dos momentos íntimos são compostos por silêncios que sugerem a alienação geral das personagens, mas também a sua busca por um sentido para a vida. E isso é o que lhes falta. Consequentemente, de uma outra forma, a ideia de ausência<sup>104</sup> percorre todo o filme e Jarmusch volta a câmara para esses momentos nos quais as personagens se apercebem que de não atingiram os seus objectivos, insinuando uma paisagem estéril e desprovida de sentido que se apodera, lentamente, daqueles que a habitam, mesmo quando parecem felizes.

Este é talvez o caso da terceira ex-amante que Don encontra, Dr. Carmen (Jessica Lange), uma mulher que consegue ouvir os animais a falarem com ela, desde que o seu cão Winston morreu.<sup>105</sup> Don fica completamente surpreendido com este trabalho da sua ex-amante, mas o facto é que ela aparenta estar feliz com o que faz, pois tal parece ter efeito. Aliás, enquanto fala com ela, um gato aproxima-se e comunica com Carmen avisando-a de que Don tem uma intenção escondida nesta visita; note-se, porém, que Don nunca chega a revelar os seus objectivos, nem a ela nem a nenhuma das outras mulheres, exceptuando o caso de Penny. Carmen é metáfora para a forma como as relações humanas foram perdendo sentido ao longo do tempo, por um lado por causa da sua profissão e, por outro, porque ela própria foi magoada demasiadas vezes. Ao mesmo tempo, ela é a imagem do amor não tradicional: é clara a relação homossexual que mantém com a sua assistente (Chloë Sevigny), encontrando, portanto, conforto noutro tipo de relações, como com os

---

<sup>104</sup> Como Amy Thilges nota no seu estudo “The Semiotics of alienation and emptiness in the films of Jarmusch” (2002: 3) a ausência é um dos grandes temas do cinema de Jarmusch porque permite a oportunidade de reflexão.

<sup>105</sup> Esta parece não ser uma referência inocente, dado o facto de, a determinado momento, Don pensar que toda esta viagem pode ter sido engendrada por Winston como forma de ele ter material para escrever o seu romance. Aqui Jarmusch deixa novamente uma pista, pois Carmen usa calças cor-de-rosa, para além de que, durante todo o tempo da sua viagem, Winston entra em contacto constantemente com Don para saber novidades.

animais. Contudo, também não foi ela que escreveu a carta e Don deve seguir com a sua viagem que, a pouco e pouco, se torna cada vez mais conscientemente dolorosa.

A penúltima viagem leva-o ao coração da América, onde irá encontrar Penny (Tilda Swinton) – e aqui existe uma moto rosa e uma máquina rosa, provavelmente as maiores pistas até à data – imagem da cruel brutalidade da vida e do lado ilusório do *American Dream*. Don entra na propriedade com o carro e pergunta a dois homens que vivem com Penny se pode falar com ela. Don bate à porta, Penny aparece, cigarro na mão, olhos chorosos. Don tem flores que apanhou no campo e, ao contrário dos outros casos, estas não são cor-de-rosa. Ao olhar para Penny esta responde de modo afectivo “Donny”, para logo se irritar, quando este a confronta sobre a possível existência de um filho seu. Os dois homens ouvem a irritação de Penny e correm para junto dela. Um deles acabará por agarrar Don de forma agressiva, enquanto este se mantém impassível. O outro esmurra-o e o ecrã fica escuro, sinal de que Don desmaiou.

A manhã seguinte é profundamente dolorosa. Don acorda dentro do seu carro, no meio de um campo de milho: o olho negro, um golpe na sobrancelha e cara ensanguentada. Mas não é só isso. O seu olhar transmite o vazio em que a sua vida se transformou. O enfoque da câmara num plano aproximado da sua cara revela um momento em que Don toma consciência da ilusão que é a sua vida e do facto de que ele é um homem profundamente marcado pela não-acção, letargia emocional e, evidentemente, pela impossibilidade do amor como nota McCabe:

As he drifts from one past love to another, Johnston is given the opportunity, an intimate glimpse even, to imagine what his life could have been if he had committed to one of these women – the single mum Laura (Sharon Stone) with the sexually precocious daughter aptly named Lolita (Alexis Dziena), the hippy Dora (Frances Conroy) who is now a respectable suburban wife, the trainee lawyer Carmen Marowski (Jessica Lange) who is now an animal communicator having a lesbian affair with her assistant (Chloë Sevigny), the bitter Penny (Tilda Swinton) who lives in the backwoods with her biker beau, and then there is the former lover who died. Of course he did not choose an intimate future with any one, but through these past relationships the film does question the whole notion of the one. (McCabe, 2009: 174)

Jarmusch parece sugerir não apenas a alienação de Johnston, mas também a inabilidade em realmente nos conhecermos. Até porque o reconhecimento que existe

entre as personagens advém da tomada de consciência do tempo que passou demasiado rápido, como aponta Bradshaw:

What *Broken Flowers* has to offer, along with some big laughs, is one very shrewd truth. Life is very, very short and, while you have been looking the other way, it has been stealthily getting on with the business of burning itself out. Each time Don sees one of his old partners, there is a long look of utter blankness on her face and then a jolt of recognition. It is the feeling that any one of us can have on seeing someone we knew intimately 20 years ago: a realisation that they look old, and then, a millisecond later, the realisation that they must be thinking the same about us, and that therefore we are old too. (2005: 1)

Esta bruta realidade tem o seu pico na visita à última ex-namorada. Don entra numa loja para comprar flores e, aí, a empregada faz-lhe um curativo, colocando-lhe um penso sobre o olho. O seu caminho leva-o ao cemitério onde está a campa da sua ex-amante, Michelle Pepe. A compreensão de que a morte está tão próxima atinge Don em cheio, a crueldade da idade torna-se uma realidade e, após este momento, ele apercebe-se de que é muito difícil ter qualquer tipo de relações com sentido. Quando coloca as flores cor-de-rosa na campa, encosta-se contra uma árvore e lamenta a morte da sua ex-amante, mas também a sua vida, percebendo que todas as estações têm um fim, como aponta Peberdy:

[...] the cemetery scene marks the peak of Don's emotional journey and offers his most emotive performance of angst. With a plaster on his head, a bloody cut across his cheek and bruised eye – resulting from a clash with another ex-girlfriend – Don displays his wounds both physically and emotionally. Murray's eyes and head move slowly and slightly to one side, hesitantly glancing at the floor and then away as if not knowing where to look. He gulps, his eyes well up, his lips tremble, and his shoulders rise and fall to correspond with his shallow and laboured breathing. The result is an emotion held back: a conscious attempt not to cry. The context of the wider film assists in the recognition that Don's sadness results not from the death of the ex-girlfriend but the realisation that he is a lonely bachelor in his fifties with no established relationships. (2012: 68)

No fundo, o seu lamento também se prende com o facto de não ter qualquer tipo de legado no mundo. Mesmo a procura de um filho começa a revelar-se infrutífera. Don procura a família que não teve e é essa possibilidade que o fez partir para a estrada, movido pelo sentimento de ter uma família.

De entre as figuras que Don conhece ou visita apenas Winston, o estrangeiro, parece ter uma família normal, quando comparada com todas as outras. De facto, quase todas as outras famílias estão profundamente marcadas pela sua disfuncionalidade e pela ausência de amor: Sherry não tem o amor incondicional de Don, pois este não é capaz de se dedicar, por completo, a uma relação; Laura e Lolita com os seus avanços sexuais e a falta de uma figura masculina; Dora e a ausência de felicidade, preenchimento e um filho; Carmen e a ausência da realidade ao falar com os animais, a sua mágoa pela ausência de um certo amor; Penny e a ausência de um mundo feliz, de família, e, provavelmente, de um filho; e, finalmente, Michelle que representa a ausência absoluta. Inevitavelmente, e não havendo mais ex-amantes a visitar, impõe-se o regresso a casa.

### ***Every Season has an end***

Jarmusch é um realizador que, tal como Lynch ou Payne, se interessa mais por viagens que são pequenas revelações e não gestos dramáticos de rebelião, como nota Mills (2006: 2). Por isso mesmo, este é um filme mais sobre os momentos de paragem do que os momentos de estrada que, aliás, são muito poucos. Don não é uma personagem feita para a estrada ou, até mesmo, para estar em viagem, porque a sua acção provem do não movimento. Ele é uma figura em movimento, mas paralisada o que faz dele um viajante com um ritmo diferente, insistindo o realizador neste aspecto.

Em grande parte dos *road movies*, após o fim da viagem, o viajante mudou, a epifania dá-se. Mas em *Broken Flowers* essa resposta não é concreta nem gratificante, nem sequer chega a haver um caminho definido que Don terá de percorrer, pois Jarmusch recusa proporcionar ao espectador qualquer tipo de solução, como afirma Mills:

The road genre usually revolves around a major transformation in the main character, but any metamorphosis in all these auteurs' films is enigmatic, as if the filmmakers wanted to retain the road as a symbol of hoped-for change even though they themselves were reluctant to direct a script about change. (2006: 173)

A cena enigmática do final comprova o que a autora explora no excerto referido acima. Don tentou remediar as partes quebradas da sua vida de forma a poder encontrar um sentido e estabilidade emocional, mas, ao contrário do seu vizinho Winston, ele parece não o conseguir. Embora tenha muito dinheiro, uma boa casa e

um carro falta-lhe tudo o resto: uma família e amor. O regresso a casa é necessário não porque o viajante se transformou, mas porque voltar se impõe como a única solução possível após uma viagem infrutífera. O regresso também é feito de espera e esperança, pois Don também aguarda que o seu filho o encontre. A notícia na carta provocou um abanão na sua vida solitária e aborrecida, mas trouxe-o a um pequeno abismo. Ao chegar, Don tem outra carta cor-de-rosa, mas desta vez de Sherry, a mulher vestida de cor-de-rosa ao início, dizendo-lhe que ainda o ama<sup>106</sup>. Don conta toda a história a Winston, mostrando-lhe a carta. Após esta conversa, ele parece espreitar alguém num café perto de casa que julga poder ser o seu filho.<sup>107</sup> Aliás, ao longo da sua viagem, Don também encontrara alguns jovens que ele pensa serem o seu filho. Na sequência em causa, ao aperceber-se de que o jovem tem um laço de cor rosa atado na mochila, aborda-o e pergunta-lhe se tem fome; traz-lhe comida, e sentando-se com ele numa rua perto do café, conversa com ele acerca de vários assuntos (filosofia, computadores, amor e sobre o sentido e importância da viagem), experienciando nessa altura como que um vislumbre do que é ser pai.

Nesta cena em particular, as personagens são filmadas num plano geral e de maneira a que pareçam pai e filho, chegando ele mesmo a actuar enquanto tal, ao aconselhar o jovem quando este lhe pede uma opinião: “The past is gone. I know that. The future isn’t here yet, whatever it may bring. All there is, is this. The present, and that’s it”.

Este conselho ganha mais importância porque indica, de alguma forma, que Don, após a sua jornada pessoal, aprendeu a perdoar o passado e os seus erros, e que não está preocupado com o futuro, demonstrando uma capacidade de aceitação em mudar o presente, o que significa que assume a sua condição enquanto pai e quer abraçá-la de forma a impedir a vida sem sentido que levou até agora.

Contudo, quando Don confronta o jovem sobre ser seu pai ele foge. Don corre atrás dele, mas perde-o de vista. E esta é a cena final do filme. Ao mesmo tempo que Don, ofegante, procura o jovem, a canção do início, “Every Season has an end”, começa de novo. Em busca do jovem, Don apercebe-se de um Volkswagen Beetle –

---

<sup>106</sup> Mais uma vez é possível pensar em Sherry como a pessoa que enviou a primeira carta. Vendo que Don nada fazia para mudar a sua vida, esta criou-lhe um incentivo e esperou que ele mudasse. Ao ver que ele realmente se esforçou para obter informações sobre a existência do seu filho, ela decide dar-lhe uma segunda oportunidade.

<sup>107</sup> Durante todo o filme Jarmusch joga com a ideia de falsas partidas, falsos objectos, falsas pistas: um robe, calças e um vestido cor-de-rosa, cartas da mesma cor, uma moto e uma máquina de escrever cor-de-rosa.



curiosamente o carro anti-corporativista e *anti-establishment* dos anos 60 – vindo do outro lado da estrada com um outro rapaz muito parecido com ele<sup>108</sup>, sinal de que ainda existe alguma esperança, embora a cena possa ser profundamente enigmática, como refere Roger Ebert:

At the end there is an enigmatic scene that explains little or nothing. Still, it opens up the possibility that if Don ever did discover he had a son, he would try to do the right thing. That would mean he was doing something, and that would be a start (2005b: 1)

De facto, a cena final coloca, propositadamente, Don num cruzamento. A câmara circula, passa de um plano geral para um *close-up* da cara do protagonista, sublinhando a sua desorientação e vulnerabilidade como aponta Peberdy (2012: 75), o que realça ainda mais a solidão em que se encontra. Embora ele termine o filme de volta à sua terra natal, sozinho na rua, confuso, está mais vivo do que nunca e isso é o que importa.

A cena final, por isso, apresenta duas possibilidades diferentes e daí a utilização do cruzamento como metáfora dos caminhos que Don poderá escolher. O primeiro é um caminho cheio de oportunidades, como Ebert comenta na citação anterior, na qual a personagem de Murray está disposto a mudar a sua vida. A chegada desta última personagem é a prova de que ainda existe esperança para Don. Para além disso, nós sabemos que Sherry ainda se preocupa com ele e, no horizonte surge a possibilidade de uma família: ele, Sherry e o seu filho.

O segundo caminho é muito mais tristonho e enigmático, porque coloca Don a perseguir fantasmas. É um caminho onde Don parte da imobilidade para a imobilidade e onde, conseqüentemente, a possibilidade de esperança não passa apenas de uma ilusão. Desta maneira, o filme termina mais ou menos como começa: um homem com uma vida despedaçada, questionando-se sobre a existência do seu filho, mas também sobre se o seu tempo acabou ou não; por isso, talvez volte ao sofá, à televisão e a uma vida verdadeiramente solitária e alienada.

O título inicial deste filme era *Dead Flowers (Flores Mortas)*, o que apontaria para a completa impossibilidade de redenção do protagonista na sua viagem logo desde o início. Contudo, como o título foi alterado para *Broken Flowers (Flores Partidas)* não poderá isso significar que o que foi partido poderá ser remendado, tal

---

<sup>108</sup> Uma nota importante: 1) o jovem que está no carro é Homer Murray, o filho de Bill Murray. 2) Ele está a ouvir a mesma canção que Don ouvia enquanto conduzia na estrada. Estes dois elementos poderão apontar a personagem de Homer Murray como o verdadeiro filho de Don.

como a ferida que Don tinha na sobrancelha? Mesmo que o corte permaneça como sinal das feridas (internas e externas) que conseguimos infligir uns aos outros, o filme parece ter um fim aberto à esperança e ao eventual tratamento dos golpes. *Broken Flowers* é metáfora para todos os corações despedaçados no filme, mas também funciona como algo mais: uma reflexão/revisão do passado, da família, do tempo e de todas as decisões que tomadas na vida. Contudo, se todas as estações têm um fim, também há a certeza de que, após cada uma delas terminar, haverá um recomeço, como nos próximos dois filmes analisados.

**3.3. *Garden State*, Zach Braff (2004)**  
***So what if you catch me where would we land?***



Trabalho criativo sobre uma imagem de  
*Garden State* (2004), de Zach Braff



## ***Garden State: Voltar a Casa*<sup>109</sup>**

O regresso constitui-se como um motivo recorrente em quase toda a literatura que trata o motivo da viagem e os dois últimos filmes analisados são prova disso: Straight regressa metaforicamente a casa e Don termina a sua viagem onde começou. Inevitavelmente, esta circularidade traz transformações para o protagonista que, após a viagem, compreende melhor a direcção a tomar na vida, mesmo que esta esteja impregnada de dúvidas, como acontece na maior parte dos casos. *Garden State* (2004) de Zach Braff coloca a força da sua narrativa no regresso e é aí que se dá a grande viagem de transformação. Ao contrário dos outros dois filmes a estrada não está presente, pois o protagonista não parte pela estrada fora para resolver os seus problemas. Contudo, ao voltar a casa, Andrew Largeman (Zach Braff) fará uma viagem de regresso ao passado em que terá oportunidade de redefinir o seu presente.

*Garden State* é um filme independente, de baixa produção que, tal como *The Graduate* (1967) de Mike Nichols, com o qual foi comparado pelo sentido de novidade e ruptura, teve bastante sucesso a nível mundial.<sup>110</sup> O filme conta a história de Andrew Largeman que, após um longo “exílio” de nove anos numa espécie de terra prometida (Los Angeles), regressa a casa em New Jersey para o funeral da sua mãe, que morreu afogada na banheira.<sup>111</sup> Ausente há muito tempo, e não reconhecendo, também por isso, o sentido real da palavra casa, o regresso proporciona-lhe um reencontro com essa ideia e consigo mesmo ao habitar vários espaços distintos. Andrew vai assim aprender uma nova definição de casa e de família nesta “louca viagem” (expressão utilizada pelo protagonista para descrever os dias que passa em Garden State) em que também consegue estabelecer um novo sentido para a vida, algo que, até então, ainda não lhe tinha acontecido, uma vez que vivera numa constante angústia e vazio. O retorno ao espaço onde cresceu permite-lhe tomar contacto com velhos amigos e conhecer Sam (Natalie Portman), a rapariga que o irá

---

<sup>109</sup> Foi já publicado um estudo deste filme em: Duarte, José (2012). “*What Burns in your heart: A viagem de regresso em Garden State de Zach Braff*”. *Máthesis*, Journal of the Department of Languages, Catholic University in Viseu, 71-88.

<sup>110</sup> Esta ligação é visível na forma como pais e filhos se relacionam nos filmes. Para além disso, também a banda sonora tem grande importância nos dois filmes e, em ambos, como refere Pablo Echaz Órus (2010: 39), há uma canção que se evidencia: “The Only Living Boy in New York” (1970) que, de resto, vai servir como metáfora para a forma como a vida de Andrew vai mudar.

<sup>111</sup> *Garden State* é também o nome pelo qual o estado de New Jersey é conhecido. No filme, este é um espaço que contrasta claramente com o local onde Largeman esteve “exilado”, Los Angeles, onde fica Hollywood, a meca do cinema. Desta forma, o filme irá estabelecer uma dicotomia muito interessante entre a ideia de artificialidade e o natural, representados pela forma como Andrew tem vivido os últimos anos e pela forma como Sam vive e que ele irá adoptar.

mudar. Para além disso, é com a morte da mãe que ele decide começar a sentir verdadeiramente, pois até então Largeman tinha vivido sob o efeito de medicamentos que o deixavam num estado de letargia. Estes medicamentos foram receitados desde muito cedo pelo seu pai, psicanalista, por achar que o seu filho tinha sido o principal responsável pelo facto de a mãe estar numa cadeira de rodas.<sup>112</sup> A realidade que Largeman conhece é filtrada através de sensações dependentes destes medicamentos que o impediam de sentir de forma genuína.

*Garden State* não é, por si só, um *road movie*, mas concentra-se muito na questão da viagem. Na verdade, o filme entra no género da comédia romântica, uma vez que, como defende Pablo Echart Órus (2010: 38), a narrativa mantém todas as características dominantes do género, especialmente no que toca à questão do amor como elemento de possibilidade e redenção. Contudo, o filme também renova o género porque assume um maior risco ao misturá-lo com drama e ao afastar-se dos arquétipos dominantes. Destas particularidades o autor dá testemunho, atendendo à forma como Braff filma e organiza *Garden State*:

Estas preocupaciones resultan visibles en *Algo en común* (*The Garden State*, 2004), película dirigida, escrita e interpretada por Zach Braff, que manifiesta a las claras su vocación alternativa en aspectos como su banda sonora – que incluye a artistas como Nick Drake o The Shins en lugar del pop más comercial -, una fotografía austera, o una ambientación que evita la extendida idolatría en el género de la urbe metropolitana. Por su parte, el guión deja espacio para escenas poéticas e incluye apuntes de crítica social, fundamentalmente mediante la descripción caracterológica de personajes secundarios y menores que conforman una comunidad con notables carencias (de sensibilidad, de escrúpulos, de gusto o sencillamente de miras). (2010: 38-39)

Esse afastamento dá-se na utilização destes elementos que Órus sublinha e que fazem com o que o filme se desvie do lugar-comum. Para além disso, são também estas características que colocam em evidência certos aspectos fundamentais para a compreensão da comunidade a que Largeman volta. As canções utilizadas durante o filme são disso exemplo, uma vez que marcam as grandes angústias ou

---

<sup>112</sup> Largeman empurra a sua mãe por ela ser uma figura depressiva e sem vontade de viver, pois queria que esta acordasse para a vida. No filme não é certo que a morte da mãe se deva a suicídio.

transformações das personagens que revelam certas carências a que o autor aludiu anteriormente.<sup>113</sup>

### **The Infinite Abyss**

No caso de Andrew Largeman, essa carência é afectiva, mas também se manifesta na forma como o protagonista vive em constante letargia. Largeman revela o que se poderá classificar como carência de ligação à normalidade, entendido como o que é habitual ou mais frequente, e como se pode intuir pelas primeiras sequências do filme. A primeira cena de *Garden State* mostra o protagonista num avião em queda. Enquanto todos os passageiros gritam em pânico, ele está com um ar completamente anestesiado. Desta sequência passa-se, através da chamada da hospedeira, para uma chamada do pai de Largeman a avisá-lo de que a sua mãe morreu. Quando a câmara se foca no quarto de Andrew, surge um espaço completamente estéril, todo branco, cor que é também a da roupa do protagonista. Ao ouvir a notícia, Andrew não manifesta qualquer tipo de reacção. O quarto funciona aqui como metáfora para a forma como ele tem vivido a sua vida até agora: vazia, asséptica e sem qualquer tipo de cor.

Ao olhar-se no armário com espelho a sua cara fica dividida, mas não em partes iguais, sendo que a maior parte se encontra do lado do armário onde estão os medicamentos que entorpecem os seus sentimentos. Esta é uma forma não só de representar a dualidade que o protagonista sente, mas também de colocar em evidência o modo como ele se escuda da vida real o que, aliás, vai ser um tema recorrente durante todo o filme, como refere Carl James Grindley:

*Garden State* is a movie where the characters periodically armor themselves in everything ranging from protective helmets to shirts that camouflage themselves as wallpaper to garbage bags that serve as raingear and, indeed, to drugs and alcohol. (2006:14)

A utilização de drogas, álcool, medicamentos, e todo o tipo de elementos de camuflagem ou protecção, serve para realçar a forma como as várias personagens, e especialmente Largeman, se protegem da realidade que as rodeia.<sup>114</sup> Tal como Mark

---

<sup>113</sup> A banda sonora de *Garden State* teve grande sucesso comercial, embora muitas das bandas tivessem um cariz mais alternativo.

<sup>114</sup> Sam, a rapariga que Largeman vai conhecer, por exemplo, usa um capacete para se proteger porque sofre de epilepsia. Mas contrariamente a todos os outros, este objecto protege-a de uma doença real e não é usado como forma de fuga à realidade da vida, como acontece no caso de uma das personagens

(Peter Sarsgaard), um dos colegas de Largeman, afirma, eles são novos e, por isso, não têm pressa nenhuma em enfrentar a realidade, por esta ser dolorosa. Neste sentido, o filme apresenta uma juventude completamente perdida, a viver num certo vazio e alienação, uma vez que todas as personagens representam, de uma forma ou de outra, o carácter fugidio do *American Dream* e, ao mesmo tempo, são exemplos da ansiedade própria desta nova geração.

Embora o protagonista seja tratado como uma espécie de herói local, porque é reconhecido por ter interpretado um determinado papel num *blockbuster*, a verdade é que a sua carreira no cinema estava a ser um fracasso. Acresce que ele só é reconhecido por esse papel, pois quando o vemos no início do filme ele está a trabalhar num restaurante vietnamita vestido como um vietnamita. Esta imagem confirma a falsidade e ilusão da terra prometida que é Hollywood. Mesmo que todas as outras personagens considerem Largeman um herói cinematográfico, a realidade é que ele representa o fracasso.

Na verdade, todo o filme pode ser compreendido enquanto um exercício sobre sucessos e falhanços<sup>115</sup> e não só para o protagonista: Jesse, inventor do velcro silencioso que ficou milionário, não tem ninguém na sua vida e realiza festas para não se sentir sozinho; Mark, o homem que ainda sonha em ter uma empresa própria, mas vive na casa da mãe; Sam que desejava ser bailarina, não o conseguiu; ou todas as outras personagens que sonharam com um futuro brilhante, mas acabaram por ficar com uma vida não preenchida, o que reforça a sua necessidade de fuga à realidade através do uso de drogas. Aliás, o próprio Jesse comenta esse facto quando compara os seus amigos a personagens de *Brave New World* (1932), se bem que com um *gag* linguístico ao atribuir a obra a Aldous Huxtable, colocando-os numa realidade alternativa, mas que reflecte a sua condição: a perda de identidade num mundo que se move depressa demais, mas também um desprendimento absoluto da realidade resultante do consumo de drogas/medicamentos que ajudam a adormecer a dor.

Quando Largeman está no funeral da sua mãe isso é notório, pois ele nem sequer participa na cerimónia, dada a sua falta de relação com eventos reais, sejam eles dolorosos ou não. O funeral não funciona como um momento de catarse, mas

---

que se veste de cavaleiro e fala Klingon, duas formas de se alhear do real e optar por viver uma realidade alternativa.

<sup>115</sup> Uma das histórias de sucesso é a de Titembay, que veio de um outro país para os E.U.A. e conseguiu uma vida melhor. Aqui, Braff estabelece um paralelismo interessante com Jarmusch, pois é o estrangeiro que continua a sonhar com a terra prometida e a cumprir o seu destino.



antes como um espaço de confirmação da alienação perante a dor da perda. É a partir desse momento que ele decide parar de tomar os medicamentos de modo a poder voltar a sentir de novo. Num primeiro confronto com o seu pai, Andrew não consegue expressar os seus sentimentos: quase não o olha nos olhos, existindo uma clara tensão entre eles. Os medicamentos que o pai lhe receita são os responsáveis pela letargia em que ele se encontra. De facto, a ligação entre pai e filho não é a melhor e, por isso, Largeman não se consegue identificar com a casa que agora habita, por ter estado longe dela durante tanto tempo ou por não sentir verdadeiramente que aquele é o seu lar, uma ideia explorada quando está dentro da piscina com Sam, na altura em que esta descobre que ele não sabe nadar:

**LARGEMAN:** There is handful of normal kid things I kind of missed. You know that point in your life when you realize the house you grew up in...isn't your home anymore. All of a sudden, even though you have some place where you put your shit...that idea of home is gone.

**SAM:** I still feel at home in my house.

**LARGEMAN:** You'll see one day when you move out. Just sort of happens one day, and its gone. You'll feel like you can never get it back. Maybe it's like this rite of passage, you know? You won't ever have that feeling again until you create a new idea of home for yourself. You know...for your kids. For the family you start. It's like a cycle or something. I don't know but I miss the idea of it. A group of people that miss the same imaginary place.

**SAM:** Maybe that's all family is. A group of people that miss the same imaginary place. (Braff, 2004: 74-75)

Para além de não ter tido uma infância normal, Largeman perdeu toda e qualquer ideia do que significa ter uma família e um lar. Por ter estado demasiado tempo afastado, ele terá de reinventar esse conceito. A sua viagem pelas várias casas por onde vai passando, cada uma com o seu significado, irá ajudá-lo a perceber melhor o que deve fazer com a sua vida, porque Largeman percebe que ele não é o único com problemas. Atente-se nas várias casas por que vai passando, cada uma com o seu significado e grau de importância: 1) a sua casa; 2) a casa de Mark, filmada em tons escuros e carregada de fumo; 3) o palacete de Jesse que, apesar de rico, vive completamente sozinho e aborrecido com a sua vida; 4) a casa de Sam; e, finalmente, 5) a “arca”. Todos estes lugares irão marcar a reinvenção identitária do protagonista, mesmo aqueles cujo o ambiente reporta para uma atmosfera mais disfuncional.

A casa de Mark, por exemplo, irá reforçar a amizade entre ele e Largeman, ao mesmo tempo que servirá de lugar onde dará voz à sua fúria. A casa de Jesse serve de espaço de confissão acerca do que realmente se passou entre ele e a sua mãe. É aqui que o protagonista revela que foi internado por ter sido o responsável de a sua mãe estar numa cadeira de rodas. Este será um ponto-chave no filme, pois, como afirma Catherine Elizabeth Paquette, é aqui que Largeman se liberta do fardo da culpa e aprende a importância e necessidade de partilhar com os outros:

By telling his story aloud, and by acknowledging both the absurdity and the pain of his experiences, Andrew is, for the first time, including his pain with the rest of his life as a valid and important part of his story. Furthermore, by finally sharing these experiences with the people who are close to him, Andrew gives the experiences the kind of meaning that is only possible when both events and relationships are present together in one's life. This is very important in *Garden State* [sic]. It demonstrates that the things people share are what give relationships meaning – the places they go, the things they do, the conversations they have – and without this shared experience, relationships are without substance.

(2008: 11-12)

É, portanto, neste espaço que ele compreende a importância de partilhar experiências com alguém e de voltar a sentir e a viver. Ao mesmo tempo, é também no palacete de Jesse que ele se aproxima mais de Sam e entende que a vida só faz sentido quando partilhada com alguém. Essa ideia é confirmada ao visitar a casa de Sam e perceber que a sua família é bastante heterogénea e pouco convencional: é uma família monoparental, na qual existe um “filho adoptado” que veio de África para estudar nos E.U.A. e que ficou em casa de Sam como se fosse da família. Para além disso, a mãe de Sam, ao contrário do que ocorre com a maior parte das personagens, não tem qualquer pudor em mostrar e verbalizar o afecto que tem para com Sam ou Titembay ou, inclusive, para com Andrew, uma vez que não hesita em abraçá-lo e este aceita o abraço.

A acrescentar surge ainda o facto de esta casa entrar em claro contraste com o quarto estéril que vimos numa das primeiras cenas do filme: em vez do tom monocromático a casa de Sam está cheia de cores, é desarrumada e confusa, mas acolhedora, a perfeita imagem de uma família que vive a vida intensamente. É no quarto de Sam que Largeman aprende que, na vida, é necessário ser-se original e que há que arriscar fazer aquilo que nunca ninguém fez naquele momento. A mudança do protagonista perante esta nova forma de viver é evidente: troca o ar soturno por um

certo sorriso, há uma alteração cromática no vestuário, pois as suas roupas começam a ficar mais coloridas, indicando a sua transformação de uma figura completamente perdida para alguém que começa a tomar um rumo na vida e que volta a sentir, como é visível na cena do funeral do hamster de Sam.

Mark terá ainda um maior impacto na transformação do protagonista ao arrastá-lo, juntamente com Sam, numa expedição em busca de um objecto que pertencia à sua mãe. Mark é coveiro e, aparentemente, retira objectos aos mortos para os vender ou trocar conforme a necessidade. Como forma de redenção, decide dar algo ao seu amigo que pertencia à sua mãe. Os três partem em busca desse objecto perdido que os levará a uma loja onde trabalha um antigo companheiro de escola, também ele símbolo de fracasso. Em seguida, passam por um corredor escondido de um hotel onde é possível observar os clientes a terem sexo no quarto, até que, finalmente, atingem o seu destino: *Kiernan's Fault* – um lugar que não existe na realidade – em Newark, uma pedreira com um abismo natural deslumbrante. Por causa dessa descoberta, a exploração da pedreira está temporariamente parada e, por isso, foi contratado um segurança, Albert, para guardar o lugar.

Albert vive muito perto do abismo, num velho barco que está a ser utilizado como casa e ao qual os protagonistas apelidam de “a arca”. A metáfora é óbvia, uma vez que, quando Largeman e os seus amigos chegam ao local está a chover bastante, embora Albert não ter a certeza de que o barco flutuaria em caso de dilúvio. A “arca” representa a casa que, arquitectonicamente, não é comum, mas que é funcional. Albert vive ali com a mulher e filha, pois foi contratado para guardar o lugar até os advogados decidirem o que fazer com aquele espaço. Ao mesmo tempo ele aproveita para explorar o abismo, uma vez que assim pode conhecer algo novo. O “Abismo de Albert” como Sam o define é muito mais do que uma simples fissura gigantesca, pois é a representação simbólica da própria vida. A necessidade de explorar o abismo é a necessidade de explorar a vida, que, no entanto, não se sobrepõe à importância da família:

**SAM:** “Albert’s abyss”

**ALBERT:** Well, maybe. Who knows? But, you know what? That’s all ego. None of that really matters. If I get to be with this person right here...and our beautiful baby...that’s all I need. (Braff, 2004: 103)

Tal como Paquette refere (2008: 14), a figura de Albert é muito importante, pois é um exemplo perfeito de como se vive a vida de forma completa. Ele tem um sentido muito consistente do que é a família e a sua casa e, por isso, dá grande valor às relações pessoais. Ao mesmo tempo, o segurança também não tem medo de arriscar, ser original e explorar o que a vida lhe dá:

**ALBERT:** Well, we are calling it *Kiernan's Fault*. It's uh...No one really knows what it is because we haven't been able to explore it. Meanwhile while they're locked in litigation...they hired me to make sure no one comes inside. What they don't know is that at night I climb down.

**SAM:** Wow. So, how deep does it go? [...]

**ALBERT:** No one really knows. But I like to pretend it's infinite.

(Braff, 2004: 101-102)

Esta vontade de explorar o infinito contrasta com a posição de Largeman até ao momento em que deixou os medicamentos, pois Albert e o abismo funcionam como uma imagem maior que se reporta à própria vida, servindo também de aviso ao protagonista, como comenta Paquette:

Albert serves as part of a larger metaphor regarding life itself. The abyss can easily be seen as a metaphor for life – it stretches on and on, and the end is hidden; it is only possible to explore it one bit at a time, day by day; to a 26-year-old standing on the edge of it, it appears vast and empty, and what it will be filled is currently unknown, though in the process of being worked out. Albert, in this metaphor, again represents someone living life in the right way, captured in the metaphor of “exploring”. He lives his life on the edge – literally – of the abyss. He is not afraid to dive in, bravely embracing the unknown, but has a solid concept of home. (2008: 13)

Ao contrário de Largeman, Albert vive a vida intensamente, explorando o desconhecido, mas mantendo também uma noção muito coerente do significado de casa. Quando estão a sair da arca, Largeman deseja boa sorte a Albert na exploração do abismo, ao qual Albert responde: “You too.” (Braff, 2004: 104), reconhecendo que, também para Largeman, o abismo funciona como uma procura incessante do sentido da vida. Com a chuva a cair-lhe no corpo e, de alguma forma, a lavar-lhe o espírito, Largeman sobe a uma grua e grita para dentro do abismo. A ele juntam-se Mark e Sam e, ao mesmo tempo que os três gritam, ouve-se “The Only Living Boy in New York”, canção de *Simon & Garfunkel*, onde frases como “Half of the time we're

gone but we don't know where" mostram que Largeman esteve perdido durante um tempo, parecendo agora conseguir recuperar o seu caminho.

Mas Albert e a sua mulher também negociam em antiguidades e foi por isso que eles os visitaram. Agora que Mark tem o que quer oferecer ao seu amigo, podem partir. No regresso da viagem ao "abismo infinito", o protagonista já nem sequer quer saber qual o motivo de toda aquela aventura, uma vez que compreende agora a importância de começar a viver como qualquer outra pessoa. Mark entrega-lhe um saco de papel que contém um colar que pertencia à sua mãe, iniciando-se assim uma nova etapa na história do protagonista: a da redenção e do perdão.<sup>116</sup> Largeman agradece a oferta e compreende a intenção de Mark ao dar-lhe aquele saco, pois a oferenda serve como forma de memória de um tempo perdido, um tempo que o protagonista não teve, mas que pretende agora recuperar.

### *There's beauty in the break down*

No fundo, o filme dobra-se sobre si mesmo, como se às perguntas colocadas na primeira parte surgissem as (possíveis) respostas, na segunda. Após receber o colar das mãos de Mark, Sam e Largeman vão para a sua casa, e ficam na banheira onde a mãe dele morreu. Ao olhar para o colar recorda a mãe com afecto pela primeira vez:

**LARGEMAN:** It's funny. This, uh...necklace reminds of this random memory of my mother. I was a little kid and I was crying for one reason or another. And, uh...she was just like, you know, cradling me and rocking me back and forth. I can remember seeing the little white balls in this thing just floating back and forth. And, there was just, like, snot dripping down my nose, right? And...uh...she gave me her sleeve and she told me to blow my nose into it. And I remember thinking, even as a little kid, like... "Wow! This is love!"

**SAM:** Large! I think I see one!

**LARGEMAN:** Shut up!

**SAM:** Yeah, I do! Wait, wait, wait. We should save it or something. [...]

**SAM:** That it?

**LARGEMAN:** I think so. I don't really feel any more coming.

**SAM:** Well, if you do, just let me know. I'll get the cup, ok?

This was such a good idea. (Braff, 2004: 108)

---

<sup>116</sup> O colar é um daqueles jogos em que existem duas pequenas bolas que têm de ser colocadas nos buracos, o que, mais uma vez, representa, de alguma forma, o percurso do protagonista. Também ele anda de um lado para o outro até ficar no sítio certo o que, no fundo, serve ainda de metáfora para a vida, onde há encontros e desencontros.

Surgem aqui dois momentos importantes. Em primeiro lugar, o colar traz ao protagonista memórias turvas da infância, de um tempo em que as coisas estariam bem. Para além disso, leva-o a reflectir sobre um sentimento: o amor, o que faz com que ele já não se sinta vazio e aprenda a perdoar-se a si mesmo não pelo erro que cometeu, mas por aceitar tudo o que aconteceu na sua vida. Por isso, pode voltar, finalmente, a sentir e derramar uma lágrima.<sup>117</sup> Largeman chora, algo que não tinha acontecido até então, e reconhece-se a si mesmo, reinventando-se e aceitando a sua condição, especialmente porque agora, mais do que nunca, compreende o sentido de família e lar, ambos associados a Sam:

**LARGEMAN:** Who are you?

**SAM:** I'm your new friend Sam. Tissue?

**LARGEMAN:** Come here. Fuck, this hurt so much.

**SAM:** Yeah, I know. But that is life. If nothing else, that's life, you know. It's real. Sometimes it fuckin' hurts. To be honest, it's sort of all we have.

**SAM:** How are you feelin'?

**LARGEMAN:** Safe. When I'm with you I feel so safe. Like I'm home. (Braff, 2004:110)

Este é o segundo momento, aquele em que, através de Sam, o protagonista reconhece o sentido de lar, e aceita um significado maior para a vida. Assim, compreende que a dor é parte integral da vida e que, quando se tenta adormecer essa dor, se passa o resto da vida atordoado (Paquette, 2008: 16). Da mesma forma, a união com Sam fá-lo reencontrar/recuperar um novo sentido para a palavra casa. O que é interessante também é que tanto Sam quanto Largeman não são perfeitos e, por isso, compreendem-se de forma tão profunda, quase num sentido hegeliano: a troca entre o eu e o objecto, e vice-versa, permite o auto-reconhecimento e tomada de consciência da sua condição. Portanto, é a troca de vivências, emoções e experiências entre os dois que lhes permite o auto-reconhecimento, algo que Paul Eisenstein sublinha na sua análise desta cena em particular:

In the [...] bathtub scene in Zach Braff's more recent *Garden State* (2004), Braff works from the same playbook in his presentation of Andrew Largeman (Braff) and Sam (Natalie Portman), as a slow zoom followed by standard point of view, continuity editing depicts a softly-lit Andrew quietly recounting a tender memory of his just-deceased mother, crying for the first time, and enjoying an embrace

---

<sup>117</sup> Guardar a lágrima no frasco tem uma função memorial, no sentido em que marca um momento verdadeiramente importante que Largeman poderá recordar, caso se esqueça de todo o tempo em que esteve a viver no vazio.

with Sam in which he avows that he now feels safe. In scenes like these, [...] Braff's establishing shots, lighting, slow zoom, and editing play deftly to our voyeuristic tendencies as spectators, letting us glimpse, get closer to, and ultimately identify with a vision of romantic love in which each half of a couple finds in the Other complete recognition and the solution to his or her anxieties and vulnerabilities. (Eisenstein, 2007: 3)

Graças a esta reciprocidade e cumplicidade, as duas figuras conseguem tirar um sentido do caos, mas tal sucede também porque, ao contrário dos seus amigos rendidos ao puro hedonismo (Órus, 2010: 9), Andrew torna a sua viagem autêntica, o que actua como a afirmação de uma certa identidade que se construiu ao longo do caminho. Isto é ainda mais verdade quando se pensa no nome do protagonista, Largeman: um rapaz que, após um período de vazio, se presta à absorção de qualquer sentimento novo na sua vida. Não será de estranhar, portanto, que o seu próximo passo seja enfrentar de novo o pai, pois esse confronto é inevitável para que ele possa encerrar um capítulo da sua vida. Só assim pode tornar-se um homem novo, ao perdoar e ser perdoado, especialmente no que toca a um pai que, dominado por uma lógica fria de profissional, não concorda com o facto de ele ter deixado de tomar os comprimidos:

**GIDEON LARGEMAN:** Well, we might have a shot at it if you can forgive yourself for what you did.

**LARGEMAN:** What I did. What I did. Okay, let's – let's do it. Okay, we're here, right? Le-Let's do it! I'm gonna forgive myself for what I did. Are you ready? I was a little boy and somebody made a shitty latch. That's what I think. That's what I think about the whole thing, okay? And I'm not gonna take those drugs anymore. They left me completely fuckin' numb. I have felt so fucking numb to everything I have experienced in my life, okay? And for that...For that I'm here to forgive you. You always said all you wanted was for us to have whatever it is we wanted. Maybe what Mom wanted more than anything was for it to all be over. And for me...what I want more than anything in the world is for it to be okay with you...for me to feel something again. Even if it's pain.

**GIDEON LARGEMAN:** Well, you're going against your doctor's recommendation. That's a pretty weighty experiment to take on, don't you think?

**LARGEMAN:** This is my life, Dad. This is it. I spent 26 years waiting for something else to start. So, no, no, I don't think it's too much to take on...because it's everything there is. I see now it's all there is. You and I are going to be okay. You know that, right? We may not be as happy as you always dreamed we would be, but...for the first time, let's just allow ourselves to be whatever it is we are.

(Braff, 2004: 111-112)

A palavra sentir ganha assim uma importância fundamental no diálogo com o pai: sentir para perdoar, sentir para ser perdoado, sentir para viver. Desde o princípio do filme até esta cena em particular que há uma evolução profunda na personagem de Largeman que começa a sentir gradualmente as coisas à sua volta e que vai, de forma progressiva, recuperando parte da sua identidade, da sua casa, do sentido de família. Por isso mesmo aceitar que ele errou, mas que o seu pai também errou permite-lhe renovar a confiança em si mesmo e reconstruir um sentido para a sua existência. O que Largeman está a tentar dizer é que a vida vulgar, do dia-a-dia, tem uma profundidade escondida que tende a ser ignorada porque se deixou de sentir (Paquette, 2008: 17). Torna-se, assim, é necessário parar e olhar para a vida, como Largeman faz, de modo a perceber que, afinal, pode viver-se num mundo onde as coisas simples são as que fazem mais sentido.

O filme termina num aeroporto, com Andrew pronto para viajar. Local de transição e de mudança de destinos, o aeroporto representa a constante viagem que é a vida. O início do filme situa-se num avião, veículo revelador da completa alienação do protagonista, mas o fim coloca-o na encruzilhada da viagem, entre partir e ficar, pois agora existe a possibilidade de um recomeço, longe da letargia do passado. Largeman despede-se de Sam, enquanto esta tenta convencê-lo de que não há nada que não se possa resolver, mas ele parece querer partir para L.A., de forma a conseguir solucionar todos os seus problemas:

**LARGEMAN:** Look, this isn't...This isn't a conversation about being over. [...] I'm not puttin' a period at the end of this, you know? I'm puttin', like, an ellipsis on it. Because I'm – I'm worried that if I don't go figure myself out...if I don't go, like, land on my own two feet...then I'm gonna fuck the whole thing up, and this is too important. [...] Look at me. Look at me. You changed my life. (Braff, 2004: 114)

À medida que se afasta em direcção ao embarque a câmara confronta o espectador com as imagens (presentes) de todas as personagens que ele visitou e revela que nada mudou. No entanto, ele mudou. Sentado no avião, numa cena que duplica o início do filme, apercebe-se de que todas as experiências dos últimos dias o converteram numa pessoa diferente e decide regressar para junto de Sam. Ao sair do avião, Largeman está a aceitar a vida como um abismo infinito no qual é necessário mergulhar de cabeça em busca do que nunca foi explorado:



**LARGEMAN:** Remember that idea I had about working that stuff out on my own...and then finding you once I figured stuff out?

**SAM:** The ellipsis?

**LARGEMAN:** Yeah. The ellipsis. It's dumb. It's an awful idea. And I'm not gonna do it, okay? 'Cause like you said, this is it. This is life...and I'm in love with you Samantha. I think that's the only thing I've ever been really sure of in my entire life. I'm really messed up now, and I got a lot of stuff I gotta work out. But I don't want to waste any more of my life without you in it, okay?

**SAM:** Yeah!

**LARGEMAN:** And I think I can do this! I mean, I want to. We have to, right?

**SAM:** Yeah!

**LARGEMAN:** Right?

**SAM:** Yes!

**LARGEMAN:** So what do we do? (Braff, 2004: 117-118)

Esta frase enigmática deixa o destino de Sam e Largeman em aberto e com os dois a beijarem-se. A viagem do protagonista não é encerrada de propósito, pois é confusa e complicada, mas nunca conclusiva. Abertamente, Andrew confessa que são poucas as certezas que o guiam, mas está seguro de que está apaixonado por Sam e quer continuar com ela. O fim, portanto, não oferece uma resposta, apenas mostra que a viagem de Largeman não acabou. Ele continua em busca de si mesmo, tentando reinventar-se. No fundo, o título do filme remete para isso mesmo. *Garden State*, não é apenas o nome pelo qual o estado de New Jersey é conhecido, pois também representa um regresso a um “grau zero”, uma espécie de estado zen ou de paz interior. A partir deste “grau zero” é possível recomeçar de novo.

A cena final é a linha de partida para uma nova (outra) viagem e viragem. Como muito frequentemente acontece, Largeman faz a sua caminhada no sentido de evitar a solidão e a dormência na qual se pode facilmente cair por meio de medicamentos, como no seu caso, ou por comportamentos conscientemente assumidos. De qualquer das formas, a figura completamente desenquadrada do protagonista durante grande parte do filme vai encontrando, aos poucos, o seu lugar que vai entendendo numa viagem contínua.

Este novo entendimento só foi possível através de uma viagem de regresso a um passado em que o protagonista compreendeu as suas falhas, os seus fracassos, para poder seguir em frente e isso é ainda mais visível na figura de Drew em *Elizabethtown*, o filme analisado a seguir.



### **3.4. *Elizabethtown*, Cameron Crowe (2005)**

#### **Uma viagem simples**



Trabalho criativo sobre uma imagem de  
*Elizabethtown* (2004), de Cameron Crowe



### Uma questão de sucesso: quase famoso(s)

Tal como em *Garden State*, em *Elizabethtown* os temas do sucesso e do falhanço estão bastante presentes. Largeman é considerado pelos seus amigos um caso de êxito no mundo do cinema e também Drew (Orlando Bloom) – apesar de ambos terem falhado nas suas respectivas carreiras – quando chega a Elizabethtown, Kentucky, é considerado um autêntico herói. Na realidade, porém, também ele fracassou, tendo esse erro custado quase mil milhões de dólares à empresa para a qual trabalhava.

Grande parte deste filme assenta na ideia de falhar e ser bem-sucedido e na possibilidade de começar de novo. Alguns destes temas estão presentes noutros filmes do cineasta e, de alguma forma, *Elizabethtown* é um filme revisionista dos altos e baixos de Cameron Crowe, pois as questões que povoam os anteriores filmes de Crowe parecem estar presentes também em *Elizabethtown*, uma vez que o realizador continua a insistir no trabalho sobre a ideia de viagem, transformação, perda, sucesso, fama, entre outros temas.<sup>118</sup>

*Jerry Maguire* (1996), obra que levou o realizador à ribalta, e um dos seus primeiros filmes, inaugura esta tendência ao contar a história de Jerry Maguire (Tom Cruise), um homem que rejeita os valores (desonestos) das empresas de gestão desportiva. Embora faça parte de uma delas, Jerry acaba por sair da empresa onde trabalha e opta por formar o seu próprio projecto, apenas para descobrir as dificuldades em ser bem sucedido num mundo corrupto. *Elizabethtown* parece, aliás, ter uma relação especial com o filme de 1996, uma vez que, como nota Scott Galupo (2005: 1) também coloca o protagonista numa viagem de exploração interior:

Viewers will notice something else that's familiar about "Elizabethtown": its thematic kinship to "Jerry Maguire." Mr. Bloom's Drew Baylor is a thriving shoe-company designer whose latest creation goes belly-up in the marketplace. Like the title character in "Jerry," Drew must hit rock bottom – or at least sniff rock bottom – before he wakes up to the fundamentals of life and love.

*Almost Famous* (2000), outro dos filmes importantes da carreira do realizador, explora a história de sucesso e os problemas de uma banda musical que se chama

---

<sup>118</sup> No site de Cameron Crowe "The Uncool: The Official Site for Everything Cameron Crowe", as notas sobre *Elizabethtown*, descrevem vários exemplos de auto-citação que o realizador usa, por exemplo, o aeroporto no filme é o mesmo que em *Jerry Maguire* e as várias referências musicais que são repetidas nos filmes.

*Stillwater*.<sup>119</sup> Essa história será escrita por William, um alter-ego de Crowe, que trabalha para a revista *Rolling Stone*.<sup>120</sup> Note-se que uma parte de *Almost Famous* é passada na estrada, pelo que a viagem também tem grande importância no filme, permitindo trabalhar as tensões existentes entre as várias personagens.

Em *Vanilla Sky* (2004), *remake* do filme espanhol *Abre los Ojos* (1997) de Alejandro Aménabar, um dos poucos filmes espanhóis a ser reimaginado pela indústria de Hollywood, Crowe reconta a história de um homem de negócios fútil que consegue tudo o que quer porque é bem sucedido, bem parecido e tem dinheiro.<sup>121</sup> No entanto, David (Tom Cruise) é colocado perante uma realidade alternativa (o filme é um thriller psicológico/sci-fi) em que usa uma máscara por ter a cara desfigurada e está acusado de homicídio. Embora a narrativa de *Vanilla Sky* seja bem mais complexa do que a descrição feita aqui, o elemento a reter é o facto de, mais uma vez, o realizador trabalhar sobre o tema do sucesso, que é especialmente relevante na primeira parte de *Elizabethtown*. Paralelamente, e como indica Chaney (2005: 1), *Elizabethtown* é um filme típico de Crowe, graças às características que evidencia, em especial o trabalho feito com material biográfico e a utilização da banda sonora como elemento preponderante no desenvolvimento narrativo:

It's difficult to determine exactly how often fiction collides with reality in "Elizabethtown," but it is clear that this is definitely a Cameron Crowe film. All of the moviemaker's signature elements are there: an empathetic hero grappling with failure; a charmingly upbeat love interest (played by Kirsten Dunst) who helps the hero discover the transcendent beauty of life; a soundtrack sprinkled with carefully chosen rock and alternative tracks (in this case supplied by the likes of Elton John, Tom Petty and My Morning Jacket); and quirky, sometimes quotable, dialogue that often sounds as if it were stolen wholesale from actual conversations. Example: When Drew arrives in Elizabethtown, his cousin Jessie, played by Paul Schneider ("All the Real Girls"), proclaims, "This loss will be met by a hurricane of love." It's a line — like the ubiquitous "Show me the money" — that's pure Cameron Crowe. (Chaney, 2005: 1)

---

<sup>119</sup> A banda *Stillwater* existiu e lançou dois álbuns durante os anos 70, mesmo que o filme não seja propriamente inspirado nessa banda. Na verdade, o filme é baseado na experiência de Crowe ao acompanhar bandas como *Eagles*, *Led Zeppelin* ou *Lynyrd Skynyrd*.

<sup>120</sup> Antes de trabalhar como realizador, Crowe foi crítico de música para várias revistas, entre as quais se destaca a famosa revista de música americana. Por isso, a maior parte dos filmes têm uma importante dimensão biográfica e musical.

<sup>121</sup> Para uma análise detalhada da comparação entre estes dois filmes cf. White, Anne M. (2003). "Seeing Double? The Remaking of Alejandro's Aménabar *Abre los Ojos* as Cameron Crowe's *Vanilla Sky*", *International Journal of Iberian Studies*, Vol. 15, N.º. 7, 187-197.

Como afirma Filipa Rosário (2010: 280) a banda sonora tem um papel decisivo enquanto “força narrativa no processo de mitificação da viagem” e, em *Elizabethtown* esta marca a história de uma personagem que viaja até ao interior da América. Este é um universo que entra em claro contraste com o mundo em que Drew vivia e que contribui para a sua redescoberta através do novo espaço que agora ocupa e do amor que descobre por Claire (Kirsten Dunst), uma hospedeira que conhece no voo para Elizabethtown, Kentucky.

O filme inicia-se com um camião que faz a entrega de várias caixas de sapatos que foram devolvidas das lojas. À medida que o veículo recua, uma voz – a de Drew – descreve o que aconteceu, dirigindo a sua atenção para a importância do insucesso e do completo falhanço que ele denomina de *fiasco*:

**VOICE OVER (DREW):** As somebody once said, there is a difference between a failure and a *fiasco*. A failure is simply the non-presence of success. Any *fool* can accomplish failure. But a *fiasco*...a “fiasco” is a disaster of *mythic proportions*. A fiasco is a folk-tale told to others, that makes other people feel more alive...because *it didn't happen to them*. (Crowe, 2005: 1)

Nesta primeira cena, Drew é despedido por ter desenvolvido um par de sapatos que pareciam ter sucesso, mas que, afinal, foram um autêntico fiasco a nível de mercado. Começando o filme com este momento em particular, Crowe incide sobre a importância de ser bem sucedido na cultura americana, algo que Julie Levinson explora no seu livro *The American Success Myth on Film*:

The myth of success, with its fervid conviction that the opportunity for material attainment and spiritual fulfillment is every individual's birthright and is within each person's power, is central to American national identity. Our public discourse and our cultural artifacts exalt the archetype of the self-made man who, with determination, industriousness, and strategy, propels himself to the pinnacle of achievement. (Levinson, 2012: 1)

Drew conhece os dois caminhos, o do sucesso e o do falhanço. Se, por um lado, é adorado por todos e cumpre com os desígnios do *American Dream*, tornando-se num homem de sucesso, por outro, assim que o sonho deixa de se materializar, o protagonista é ignorado pelos seus colegas. Em claro contraste com Phil Devoss (Alec Baldwin), o seu patrão, Drew não está preparado para enfrentar a máquina corporativa e capitalista respondendo a todos aqueles que olham para ele como um falhado com

um pouco convincente: “I’m fine.”. O discurso de Phil é revelador da forma como ele encara a perda causada pelo sapato que Drew desenhou:

**PHIL:** The American Psyche is in turmoil. And we have miscalculated. [...] I have no rule-book for this situation. They tell me we’re about to loose 972 million dollars. I’m ill-equipped with the philosophies of failure. [...] A hugely-successful American company, built by my own family, the *blood* of my own family, merging last year with DCS industries on the promise of a global future pinned to a groundbreaking shoe – *your* design – with a new style of material, launched this week to great fanfare and now meeting a growing international roar of laughter and rejection, enough to cause this memo from Jeff Barlow CEO of DCS, “this highly-anticipated product may actually cause an entire generation to return to bare feet”. We are about to enter a free-fall plunge. And the sound you hear is the sound of shit hitting the fan, globally.

(Crowe, 2005: 8)

Ao mesmo tempo, esta exposição é elucidativa da filosofia corporativista contemporânea que aqui é criticada por Crowe. Phil começa por apontar que esta é uma empresa familiar para depois, rapidamente, referenciar a forma como o design de Drew representa um falhanço completo na lógica mercantil actual. Apesar de ter dado tudo à empresa para a qual trabalhava o esforço de Drew não tem qualquer recompensa porque não foi bem sucedido. Aliás, o seu esforço é bem visível na forma como se sacrifica para atingir o seu sonho, estando ausente nos momentos mais importantes da sua família. Enquanto Drew explica como chegou ao desenho do sapato, são apresentadas imagens da sua família, com todos juntos, sendo a sua ausência compensada por uma fotografia.

### **Elizabethtown, Kentucky**

Incapaz de lidar com o seu despedimento e com a vergonha de ter falhado, assumindo toda a culpa desse insucesso perante os media, Drew resolve ir para casa e suicidar-se. Após despejar tudo o que de valor tinha na habitação, o protagonista tenta matar-se usando uma faca de cozinha ligada à bicicleta ergométrica, mas falha, porque a faca cai. Na segunda tentativa, o telefone toca e, mais uma vez, Drew não consegue ser bem sucedido no seu intento. A chamada é da sua irmã que o avisa da morte repentina do pai em Elizabethtown, a sua terra natal, e que o obriga a adiar o seu plano de suicídio, uma vez que terá de viajar para o Kentucky. Essa viagem não só funciona como uma forma de regresso a um passado (ao seu, ao do seu pai e família), como



também se apresenta como o caminho necessário de reconciliação consigo mesmo, o caminho em que ele, ultrapassando a dupla perda (do seu pai e do seu sonho), tem oportunidade de recomeçar.

A ida e estada em Elizabethtown representam um período de paragem e reflexão na viagem maior de Drew. A pequena cidade reenvia-o para um tempo mais calmo, longe dos problemas do insucesso moderno da grande urbe. Contudo, ao contrário de muitos dos protagonistas dos *road movies* e de narrativas que envolvem o motivo da viagem, ele não decide partir para se reencontrar:

Getting away is a chance at a new start, a special time to discover self and country, glide through vast empty spaces and then come home to write or sing about the adventures. [...] The most common narrative structure follows the sequence of a journey from preparation to departure, routing, decisions about goals and modes of transport, the arrival, return and reentry, and finally, the recording or reconstructing of events in the telling of the story.

(Primeau, 1996: 1)

O plano de Drew é simples: trazer o corpo do pai, voltar para o seu apartamento e suicidar-se. Por isso, o percurso do protagonista não tem qualquer intenção de mudança, mas, como recorrentemente verificado, todas as viagens têm as suas surpresas e contrariedades. Na viagem de avião até Kentucky, Drew conhece Claire Colburn (Kirsten Dunst), hospedeira de bordo, com quem estabelece uma ligação e que, desde o princípio, lhe servirá de guia<sup>122</sup>, a vários níveis, até porque a chegada a Elizabethtown se revela complicada uma vez que o protagonista não consegue encontrar o caminho que o levará lá.<sup>123</sup> Em claro contraste com a visão corporativista das primeiras cenas, e da qual Drew se afasta gradualmente, a pequena cidade de Elizabethtown recebe-o como um herói. A cena é filmada em câmara lenta de modo a enfatizar a forma como o protagonista é recebido efusivamente dada a sua fama, mas especialmente por ser filho de Mitch Baylor (Tim Devitt), a quem a cidade presta homenagem.

Ao mesmo tempo, a família e os amigos de Mitch, que Drew quase não (re)conhece, recebem-no de braços abertos. Este regresso ao espaço familiar e ao

---

<sup>122</sup> A escolha da profissão da personagem não é deixada ao acaso. Ao contrário de Drew, Claire é viajada, daí a sua importância enquanto guia.

<sup>123</sup> A princípio, Drew demora a encontrar a 60B, estrada que o levará a Elizabethtown. Esta sensação de perda filmada nessas cenas pode ser lida como metáfora para a desorientação do próprio protagonista, mas também como representação simbólica da dificuldade que Drew tem em encontrar uma via alternativa, um plano B, para a sua vida.

passado permitirá ao protagonista compreender, gradualmente, a importância da família enquanto instituição que ele ignorou em prol de um futuro de sucesso, mas que se revelou um autêntico falhanço. Aliás, nesta segunda parte do filme, e da viagem de Drew, Crowe centra a sua atenção nas relações humanas (familiares ou amorosas). Relações de pais e filhos: Drew e o seu falecido pai, a sua mãe Hollie (Susan Sarandon) e irmã Heather (Judy Greer); Jesse (Paul Schneider) e o seu pai Dale (Loudon Wainwright) e o seu filho Samson (Maxwell Moss Steen/Reid Thompson Steen) ou relações amorosas, como Drew e Claire.

Por exemplo, Drew é incapaz de manifestar qualquer tipo de sentimento para além de apatia ao ver o seu pai no caixão, apesar de os seus familiares recordarem Mitch com afecto. Hollie, por seu lado, lida com a morte do marido de maneira diferente, procurando desenvolver novas competências que antes cabiam a Mitch: mecânica, canalização, ou outro tipo de actividade que a ajude a lidar com a perda. Dale acusa o seu filho de ser um mau pai e não conseguir ter qualquer controlo sobre Samson e Jesse acusa o seu pai de não o compreender. Jesse assemelha-se a Drew no sentido em que a relação que mantém com o pai não é a melhor e, enquanto pai, não consegue ter controlo sobre o seu filho, Samson. O único momento em que este permanece completamente quieto surge numa cena em que Drew coloca um vídeo de uma casa a ser demolida, um símbolo importante no filme, uma vez que funciona como clara metáfora para o percurso do protagonista. É necessário a destruição daquilo que se conhece para depois se poder reconstruir. Para além disso, Jessie também tentou viver o sucesso com a sua banda, os *Ruckus*, e falhou. O momento mais alto da sua carreira de músico foi quando (quase) tocaram com os *Lynyrd Skynard*, uma banda reconhecida a nível nacional.<sup>124</sup>

Mas as divergências não existem apenas a nível de pais e filhos, pois entre a família de Drew e de Mitch surgem duas posições diferentes sobre a forma como tratar do morto. Hollie prefere que ele seja cremado, enquanto os seus outros familiares preferem enterrar o corpo. Esta pequena disputa fica resolvida, quando Drew decide cremar o pai, embora se arrependa já tarde demais, por perceber a importância da imagem de Mitch para os restantes familiares. O memorial em honra

---

<sup>124</sup> *Lynyrd Skynard* foi umas das bandas que Cameron Crowe acompanhou durante o período em que trabalhou para a *Rolling Stone*. A banda produziu dois álbuns durante os anos 70. Três dos quatro membros originais morreram num acidente de avião e a banda reorganizou-se mais tarde com outros elementos, perdurando até aos dias de hoje. A referência à banda funciona como uma forma de homenagem do realizador a uma parte da sua juventude. Contudo, este também é um momento de reflexão sobre o tema do sucesso e do falhanço.

do falecido será um momento importante para a resolução da maior parte destas pequenas diferenças e será aí que Drew aprenderá o verdadeiro sentido da relação que tinha com o pai e, ao mesmo tempo, com os que lhe são próximos.

Durante o período em que se encontra em Elizabethtown, o protagonista continua a estabelecer contacto com Claire, que o ajuda a ultrapassar todo este momento. Drew fica alojado num hotel onde decorre a festa do casamento de “Chuck & Cindy”. “Chuck & Cindy: the wedding” é um evento que contrasta claramente com o funeral de Mitch: um representativo da morte e o outro da vida. No entanto, este momento é também o instante de ligação entre Claire e Drew que passam a noite inteira ao telefone e, mais tarde, decidem encontrar-se para ver o sol nascer. Claire tem um papel transformador na vida de Drew, como afirma o crítico Roger Ebert:

Claire the flight attendant seems destined to save Drew's life by drawing his thoughts away from suicide, placing his failure in perspective, and insisting that he fall in love with her. For someone with a full-time job, she seems to have a lot of time on her hands and materializes where needed (and where not needed). Their in-flight relationship continues with an all-night phone call that ends with them meeting at dawn and looking out over the sunrise and deciding, after the conversation runs out, that maybe they were better on the phone. (Ebert, 2005: 1)

Essa transformação revela-se na forma como Drew cresce na sua viagem. O movimento do protagonista coloca-o num percurso que o leva de volta a um sentido de casa, família e amor que ele tinha perdido (Laderman, 2002:144) ao invés de o afastar, como acontece em alguns filmes cuja temática estruturante é a viagem. Daí a importância de Elizabethtown enquanto espaço de reconciliação em vários momentos: há um restabelecimento das relações familiares, uma recuperação de ânimo relativamente ao sentido da vida e, finalmente, a consagração do poder transformador da viagem física e espiritual. Para além disso, e apesar de haver um momento em que o protagonista persiste no problema do seu insucesso, ele aprende a gerir os seus dilemas durante a estada na pequena cidade.

### **Acima de tudo família**

Um dos grandes momentos do filme é o memorial em honra de Mitch. Reunindo todos os amigos e familiares do falecido, inclusive Hollie e Heather, a comunidade relembra-o no mesmo salão de hotel onde Chuck e Cindy se iriam casar, uma vez que estes cederam o espaço do casamento para a realização deste evento. A

relação dos membros da família de Mitch com Hollie não é a melhor, mas o momento em que ela sobe ao palco para falar da dor da perda do marido une toda a comunidade:

**HOLLIE:** Thanks for coming, and thank you for inviting me. I'm glad I got on that plane. It's been a while. [...] And there was the shorthand of a long marriage. We were complete opposites – and it worked. There are three islands of security in this world. Health, love and work. I lost them all in single phone cal. I am a widow. [...] The plan was to send my son here to represent us. I was terrified that you'd look at me and see – the Woman From California...The one who *took him*. And though we only lived there as a family for eighteen months and *twenty-seven years ago*...I've always felt it. I'm the one. He was your boy, Mitchie, on his way from the war. And somehow I hijacked him and took him to...Disneyland! [...] I tried to learn about Mitch's car. It actually ate me. I went to the bank. The teller looked at me strangely, and when I got home I looked into the mirror. My face was still green from a facial mask I forgot to take off. I called the Insurance Man of *thirty years*, whose son Mitch helped to get into West Point, to tell him Mitch was gone. He didn't call me back for two days. The car. The bank. The Insurance Man. The World. Nobody truly cared. Not like us.

(Crowe, 2005: 110-112)

Durante o período em que presta homenagem a Mitch, Hollie usa o humor como estratégia para ultrapassar a dor da perda do seu marido e, acima de tudo, como forma de enfrentar a audiência que, aparentemente, a odeia<sup>125</sup>. Contudo, o discurso de Hollie tem um efeito completamente oposto: todos os presentes a aplaudem porque ela conseguiu captar a imagem de Mitch e a luta de alguém que acabou de perder um ente querido, como nota Kernan:

Susan Surandon is exceptional in her one big scene at the memorial in which she does standup comedy, tap dances and reconnects with her extended family by opening up about how much she and they all loved her husband. Crowe does an excellent job of establishing the late Mitch Baylor as another member of the cast. Lovely sepia toned flashbacks of Drew with his father, perfectly aged photos and even the actor laying in the coffin with just the slightest hint of a smile that Drew dubs whimsical all serve to help the audience feel the loss. (Kernan, 2005: 1)

O memorial é um momento de revelação para várias personagens, especialmente para Hollie e Heather que aceitam a perda de Mitch e compreendem que o que ele queria

---

<sup>125</sup> A relação das famílias é bem evidente pela forma como os familiares de Elizabethtown persistem em achar que a família de Drew vem da Califórnia quando, na verdade, eles vivem em Oregon, embora tivessem vivido, por pouco tempo, na Califórnia.

era que eles vivessem a vida de forma alegre. No caso de Drew esse reconhecimento só virá mais tarde, quando ele decide fazer a viagem de volta de carro e não de avião, levando consigo as cinzas do seu pai. Também Dale e Jesse parecem atingir uma melhor ligação afectiva. Jesse consegue juntar os *Ruckus* para um espectáculo final em honra de Mitch e, à medida que todos os presentes se entusiasma com a canção, Dale reconhece o talento do seu filho de quem passa a orgulhar-se.

Contudo, o momento em que a banda toca é mais um fiasco: uma pomba branca gigante incendeia-se, fazendo com que os alarmes de incêndio disparem e os presentes fujam em pânico. O memorial acaba transformado numa espécie de concerto rock, invertendo a solenidade do momento, mas funcionando como um elemento que une a comunidade e a ajuda a celebrar ou a ultrapassar a morte de um dos seus membros. Claire aparece no último momento para abrir as portas e ajudar as pessoas a saírem calmamente, numa clara alusão à sua profissão de hospedeira e, ao mesmo tempo, reitera a sua importância como alguém que contribui para guiar Drew, tal como a parte final do filme indica quando o protagonista viaja usando um mapa especial que ela lhe ofereceu.

### ***Beginning with an end and ending with a beginning: O mapa de Claire***

Se, em  *Elizabethtown*, a primeira viagem é feita de avião, por ser mais rápido e mais confortável, o regresso é feito de carro, por ser uma viagem com uma velocidade diferente, em que é permitido ao protagonista circular pela América e compreender um outro tempo. Na primeira viagem, é óbvio que Drew está preenchido pelo vazio da perda (suspensão?), mas ainda não consciente da relação que mantinha com o seu pai e da importância de ultrapassar os maus momentos. Aliás, o facto de viajar sozinho no avião aponta para a sua condição solitária e para a imagem da ausência: ele carrega o facto que irá ser preenchido pelo corpo do pai.<sup>126</sup>

A viagem pela estrada é auto-reflexiva e necessária à transformação final do protagonista. A escolha do carro para o regresso de Drew por parte de Crowe não é inocente. Partir estrada adiante permite-lhe apreciar verdadeiramente a paisagem ao mesmo tempo que remete para a promessa de uma *road trip* nunca feita com o pai. No

---

<sup>126</sup> Esta ideia de ausência é repetida em diferentes formatos ao longo do filme: ausência de pais para filhos e vice-versa, ausência de amor e compreensão, ausência do corpo de Mitch, e a forma como cada personagem lida com esta ideia de ausência, inclusive Claire que, apesar de parecer a personagem mais decidida, também sofre com o seu namorado que é sobretudo uma figura ausente que prefere progredir na carreira em vez de consolidar a relação com Claire.

banco do passageiro, Drew leva as cinzas do pai que vai espalhando pelos vários sítios que percorre. A condição temporária de nómada concede-lhe um movimento liberto das restrições causadas pela pressão de atingir o sucesso e trá-lo até a um momento de regresso ao passado e à infância. O caminho oferece uma multiplicidade de escolhas que encorajam o protagonista e tem um lado terapêutico, regenerador que, neste caso, resulta na total libertação emocional e descomprometida: Drew chora a perda do pai, algo que até então não tinha acontecido.

Nesta parte do caminho, a banda sonora tem um papel fundamental. Juntamente com o mapa, Claire deu indicações específicas de como Drew deve fazer a viagem. Para além de colocar paragens obrigatórias – necessárias à contemplação da paisagem americana – ela fez uma compilação de canções que têm a função de reflectir o estado do viajante e, ao mesmo tempo, ajudá-lo a ultrapassar a situação em que se encontra, funcionando como uma espécie de narrador adicional. Canções como “Long Ride Home” de *Patty Griffin* (2005), “Let It Out (Let It All Hang Out)”, *The Hombres* (1967) ou “My Father’s Gun” de *Elton John* (1970), para dar alguns exemplos, atestam a importância da viagem e o seu significado, especialmente a de Elton John, “My Father’s Gun”, por fazer referência a um filho que perde o pai na guerra civil e que ocupa o seu lugar. Da mesma forma, também Drew aceita a herança de Mitch e por isso a viagem é simbólica como passagem de testemunho, uma vez que foi o pai quem lhe transmitiu o gosto pelo calçado.

Mais do que isso, as canções adequam-se a cada lugar que Drew vai visitando ao seguir as instruções de Claire. Esses locais, simbólicos da história da América, são um regresso a uma visão (não ligada à grande corporação) de grandes momentos que marcam a nação. Alguns dos monumentos são representativos de uma América mítica que deriva do imaginário da estrada: o “Arcade Restaurant” em Memphis, Tennessee, onde se pode provar “o melhor chili do mundo”, o “Earnestine and Hazel’s Blues Bar”; “Eureka Springs” ou “Dinossaur World”, Arkansas ou a “White Bridge” em Beaver, perto de uma pequena povoação no Arkansas, são apenas alguns dos exemplos mais marcantes.

Outros monumentos/locais têm uma dimensão simbólica maior, porque são representativos de momentos históricos da cultura americana, funcionando como metáfora para o percurso do protagonista. Drew pára em dois locais importantes que permitem esta leitura. O primeiro é o “National Civil Rights Museum”, uma série de edifícios construídos em volta do Lorraine Motel, onde Martin Luther King Jr. foi

assassinado a 4 de Abril de 1968, e que representa uma conquista importante para os afro-americanos. A segunda paragem é o “Oklahoma City National Memorial”, um local que honra e relembra as vítimas do ataque terrorista, a 19 de Abril de 1995, no edifício Federal Alfred P. Murrah, naquele que foi considerado o maior ataque terrorista até ao 11 de Setembro. Neste memorial permanece uma árvore que ficou bastante destruída pela explosão mas que, apesar de ter sido afectada, continuou a crescer, simbolizando a resistência perante todas as adversidades.

Embora ambos os lugares estejam associados a eventos trágicos da história americana, também são representativos de como, perante a dificuldade, é possível continuar em frente. Esta mensagem simples é transmitida a Drew que, embora ainda continue a achar que é um falhado, deve continuar em frente. Aliás, esta viagem tem um duplo propósito. Por um lado, o restabelecimento do vínculo emocional entre pai e filho, pois Drew liberta finalmente todos os sentimentos que tinha contido até ao momento, percebendo que o mais importante é a relação entre a família. Por outro, a aprendizagem potenciada caminho percorrido, de uma lição valiosa sobre ser bem-sucedido e sobre falhar e voltar a tentar. O período em que circula na estrada coincide com a saída da grande entrevista que Drew deu em que assume as culpas pelo desastre do sapato que desenhou. Consciente de que este seria um momento doloroso para Drew, Claire preparou o mapa e a viagem de modo a que ele pudesse aceitar o seu falhanço e seguir em frente: “**CLAIRE:** You have five minutes to wallow in the delicious misery. Enjoy it, embrace it, discard ...and proceed.” (Crowe, 2005: 118).<sup>127</sup>

Como afirma Primeau (1996: 14), as narrativas na estrada permitem-nos descobrir lugares, heróis ou valores que antes só faziam parte do imaginário do viajante. Obcecado com atingir o sucesso, o protagonista ignorara todos os outros aspectos da sua vida. O regresso a Elizabethtown e a um passado da infância permitem-lhe repensar um caminho alternativo que a cena final demonstra. A última paragem que Drew efectua é decisiva na forma como encara o seu futuro. Claire deixa-lhe uma nota para parar na “2nd Largest Farmers Market in the World”, no Nebraska:

**DREW’S VOICE:** Proceed to the Second Largest Farmers Market in the World, located on The Second Largest Country Store

---

<sup>127</sup> A primeira versão do filme que foi apresentada no *Toronto Film Festival* era 18 minutos mais longa do que a última versão e fazia de Drew um autêntico vencedor, uma vez que os sapatos desenhados por ele se tinham tornado num grande sucesso de vendas. Contudo, ao optar por não mostrar esta versão Crowe coloca a personagem num caminho alternativo composto de mudança que, de outra maneira, talvez não acontecesse.

in the World Boulevard, for some essentials for the rest of journey home. [...] Go to the pet area. [...] Look inside the book about Springer Spaniels, with a yellow piece of paper, and your future directions. [...] Go to the Shoe area. [...] Find a pair of Spasmoticas on display, the last pair in town, and look inside...[...] Here you have reached a fork in the map. You can go to your car and the rest of the directions will take you home. Or...[...] look for the girl in a red hat who is waiting for you. Your decision will affect your entire life and how you live it. (Crowe, 2005: 132-134)

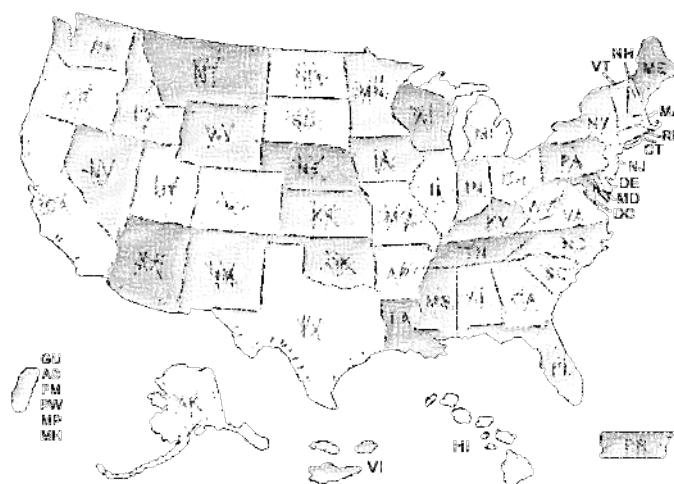
Drew pode regressar a casa e continuar com o seu plano ou seguir em frente e aceitar que falhou.

A viagem de regresso é adiada por Claire que Drew aceita de braços abertos e que lhe apresenta um caminho alternativo. Há um momento no filme em que Claire se refere a ambos como “elementos substitutos”, no sentido em que os dois representam, temporariamente, os amantes ausentes que cada um tem. Contudo, esta ideia de substituição reporta-se também à longa viagem que Drew faz e que culmina no reencontro com Claire na feira. No seu caminho, ele vai encontrando formas de preencher o vazio que é a sua vida (A.O. Scott, 2005: 1): perde o emprego e ganha uma nova visão em relação à vida, falha e aprende a lidar com o insucesso, perde a namorada e ganha uma nova perspectiva em relação ao amor ao apaixonar-se por Claire e, finalmente, perde um pai, mas encontra uma família.

As imagens finais de *Elizabethtown* são alusivas do percurso de Drew: uma planta que cresce no meio do cimento ou o salmão que persiste em subir rio acima funcionam como metáfora para a necessidade de lutar e persistir na vida que está cheia de contradições, ilusões, mas também pequenos sucessos que nos fazem continuar. No fundo, Drew descobre que ser bem-sucedido não é sinónimo de ser feliz e que existem formas alternativas de conquistar o *American Dream*. A vida é uma longa viagem cheia de contratempos e o protagonista aprende o significado de uma frase que o pai usava constantemente: “If it wasn’t this...it’d be something else” (Crowe, 2005: 20).



## A Estrada como mapa de memória e identidade





Dorothy: Now which way do we go?  
Scarecrow: Pardon me, this way is a very nice way.  
Dorothy: Who said that?  
[*Toto barks at scarecrow*]  
Dorothy: Don't be silly, Toto. Scarecrows don't talk.  
Scarecrow: [*points other way*] It's pleasant down that way, too.  
Dorothy: That's funny. Wasn't he pointing the other way?  
Scarecrow: [*points both ways*] Of course, some people do go both ways.

*The Wizard of Oz*, 1939, Victor Fleming

"There is no truth but in transit"

Ralph Waldo Emerson



**4.1. *Little Miss Sunshine*, Jonathan Dayton e Valerie Faris  
(2006)  
*Superfreaks***



Trabalho criativo sobre imagem de  
*Little Miss Sunshine* (2006), de Jonathan Dayton e Valerie Faris



### *Little Miss Sunshine*

*Little Miss Sunshine*, filme realizado em 2006 por Jonathan Dayton e Valerie Faris, conhecidos realizadores de videoclips e publicidade, teve bastante sucesso junto do público e da crítica, em geral. O filme estreou no conhecido festival de *Sundance* e chamou a atenção pelos vários prémios que foi ganhando, especialmente no que toca às nomeações ao Óscar, onde acabou por vencer na categoria de melhor argumento original para Michael Arndt, sendo que Alan Arkin venceu o Óscar para melhor actor secundário. A obra surge na tradição de *road movies* como *Get on the Bus* de Spike Lee por fazer da jornada uma experiência colectiva, no sentido em que a estrada se oferece como o local de viagem não para um único viajante, mas para vários no mesmo veículo. Se o carro serve de espaço onde o condutor explora os seus problemas enquanto viaja, um veículo maior (como o autocarro ou uma carrinha), examina as tensões existentes entre os ocupantes desse mesmo veículo, transformando a viagem numa outra experiência, diferente da do condutor solitário.<sup>128</sup>

Para além disso, o filme aponta ainda para várias outras narrativas com um cunho tipicamente *anti-establishment*, desde as comédias contraculturais dos anos 70 como, por exemplo, *Harold and Maude* (Hal Ashby, 1971) ou *Smile* (Michael Ritchie, 1975), até, mais recentemente, *Miss Congeniality* (Donald Petrie, 2000), histórias que criticam a superficialidade dos valores americanos convencionais, como aponta Jim Emerson: “satirical fairy tales that preached the virtues of nonconformity over the superficiality of conventional American values.” (2006: 1).

Na verdade, a narrativa de *Little Miss Sunshine* não se afasta muito da temática presente e analisada em dois filmes anteriores, *Garden State* e *Elizabethtown*, uma vez que incide sobre a questão do sucesso, tema central à cultura americana, explorando igualmente o tópico da família.

A estrada e a viagem em *Little Miss Sunshine* contribuem para criticar a cultura americana contemporânea, explorando a forma como cada personagem lida com os seus próprios falhanços.<sup>129</sup> Esta é uma história que incide sobre uma família

---

<sup>128</sup> Lembremos, por exemplo, a aventura colectiva de *Ken Kesey and The Merry Pranksters* cuja viagem também tinha um cunho explicitamente contracultural.

<sup>129</sup> Aliás, segundo Joanne Laurier (2006: 1), Michael Arndt escreveu o argumento de *Little Miss Sunshine*, ao ouvir o governador da Califórnia, Arnold Schwarzenegger, afirmar: “If there’s one thing in this world I despise, it’s losers.” Esta frase será emulada por Richard ao indicar a importância de vencer o concurso e de se ser vencedor. Pelo contrário, o seu avô, representante da geração contracultural, ensina Olive que os perdedores são aqueles que perdem e não voltam a tentar. Ademais, é interessante notar como a Califórnia, estado onde se situa Hollywood, é associada no filme a uma certa plasticidade e falsidade. A frase proferida por Schwarzenegger é especialmente reveladora de

disfuncional em que quase todas as personagens experienciam, de formas diferentes, a ilusão causada pelo sonho americano. O filme é uma clara paródia acerca de uma sociedade obcecada com o mundo material, pela forma como trabalha o tema do sucesso e da beleza. Ao mesmo tempo também redefine, de certa maneira, a noção de falhados e de vencedores através da personagem da filha, Olive Hoover (Abigail Breslin), que entra num concurso de beleza, e do pai que a incentiva, usando grande parte dos discursos motivacionais que funcionam como metáfora para o mundo plástico e cheio de ideias e valores vazios que o próprio filme critica. No fundo, é um filme que utiliza a viagem como forma de reconhecimento identitário ao incidir sobre sonhos e ilusões.

*Little Miss Sunshine* conta a história de Olive, uma menina de 7 anos, cujo grande sonho é ganhar um concurso de beleza infantil. Ela é a vice-campeã de um concurso regional de beleza e, quando uma das raparigas é desqualificada por estar a tomar comprimidos para a dieta, um sinal de aquiescência com as duras regras e valores do universo de concursos de beleza, Olive é seleccionada para a grande final em Redondo Beach, na Califórnia, representando, de alguma forma o Oeste simbólico, o local onde o sonho se cumpre. Estando a muitos quilómetros do concurso e com pouca disponibilidade económica a família decide ir com Olive à Califórnia usando uma velha carrinha VW onde viajam o pai, Richard (Greg Kinnear), a mãe, Sheryl (Toni Collette), o irmão de Olive, Dwayne (Paul Dano), o tio de Olive, irmão de Sheryl, Frank Ginsberg (note-se a carga simbólica do nome), interpretado por Steve Carell, e o avô de Olive, pai de Richard, Edwin (Alan Arkin).

A carrinha de cor amarela funciona como a representação simbólica de uma certa resistência, uma vez que é um veículo de 1970, ligado à cultura hippie, e metáfora para o movimento contracultural que é feito pela família. Se, num primeiro momento, ela é o espaço que permite a possibilidade de cumprir com o sonho americano, uma vez que (quase) todas as personagens vivem essa possibilidade através de Olive, esperando que ela ganhe o concurso, numa outra leitura a carrinha é o veículo que serve de espaço para a resolução dos problemas individuais e familiares, como se irá explorar. A carrinha permite à família Hoover atingir o seu destino, onde os sonhos se revelam uma ilusão. Contudo, a realidade não é dura. Muito pelo contrário, a obtenção do conhecimento no fim da viagem permite uma

---

alguns dos valores da sociedade americana que, inclusive, foram representados pelo actor em alguns dos seus filmes.



maior união dos membros que compõem a família através de Olive.

### **Conhecer os Hoovers**

Fazer-se à estrada parece uma tarefa simples, mas o percurso é complicado. Se a viagem fosse feita de avião, a possibilidade de tensão entre as várias personagens seria menor, uma vez que estariam menos tempo fechados num único espaço. No entanto, a escolha de um veículo como a VW aponta para a situação económica da família e para a necessidade de uma viagem com um outro tempo e uma outra dimensão. Ao longo do percurso, a carrinha tem uma série de problemas mecânicos, permitindo pequenas paragens de reflexão, onde as personagens discutem entre si e enunciam os seus problemas, mostrando que esta não é, definitivamente, a família tradicional. Para conhecer os Hoover, a descrição de Jim Emerson, no seu artigo intitulado “The family that travels together”, parece ser ideal:

The opening montage introduces us to the Hoover family one at a time: Olive is the aspiring beauty queen. Her dad Richard is an astonishingly unsuccessful motivational speaker. He’s pathologically obsessed with winning because he’s never tasted it himself. Olive’s mom Sheryl values family above all else, and her nerves are fraying over trying to hold this one together. Grandpa, Olive’s coach, spends hours working on her dance routine with her. Grandpa has been kicked out of a retirement home, for sleeping around and for snorting heroin. His philosophy is that you’d have to be crazy to do smack when you’re young, but when you get old, you’d be crazy not to. Uncle Frank, Sheryl’s brother, is the Number One Proust scholar in the world, and has just attempted suicide because he fell in love with a graduate student who dumped him for the Number Two Proust scholar in the world. And Olive’s teenage brother Dwayne hasn’t spoken in nine months. He’s not depressed, exactly; he’s been reading Nietzsche and has taken a vow of silence while training to get into flight school. Plus, he hates *everybody*. (2006: 1)

A explicação do autor atenta no problema de cada personagem, indicando que esta é uma família em crise que vê na eventual vitória de Olive uma forma de conquistar também os seus sonhos. Aliás, uma possível leitura de como a família é representante de um momento de crise é o seu último nome: Hoover, que suscita duas interpretações. Por um lado, é sinónimo da forma como aspiram a grandes momentos. Consumidos pela fantasia do sucesso – encabeçada por Richard – cada um dos membros vive isolado no mundo, procurando estar à altura de padrões acima da média. Tal como Joanne Laurier nota (2006: 1) os Hoover não são necessariamente

falhados, mas antes membros de uma família que absorve toda e qualquer influência dos media e do seu discurso acerca de sucesso e falhanço. Na verdade, eles são iludidos por uma sociedade que os culpa pelo seu próprio insucesso (Chocano, 2006: 1). Por outro lado, é inevitável a associação com Herbert Hoover, o 31º presidente dos Estados Unidos, que estava no poder durante o “Crash de 1929”<sup>130</sup> e com o período que os Estados Unidos atravessavam: um país desfeito graças ao colapso económico e à ilusão de uma sociedade bem sucedida, sem hipótese de falhar. Os Hoover não têm dinheiro, Richard luta constantemente durante toda a viagem para tentar conseguir um investidor para o seu programa de auto-ajuda, esperando assim evitar que entrem em falência. Não partilham qualquer sentido de identidade colectiva enquanto família, sendo tudo isto agravado pelo espaço claustrofóbico da carrinha. No entanto, de modo a poderem cumprir com o sonho de Olive, os Hoover fazem-se à estrada, numa jornada de auto-descoberta e entendimento.

Como nota Chennai Hua (2009: 1) no seu artigo “*Little Miss Sunshine: a new breed of road movie in formation*”, este filme apresenta os principais valores do género, mas também traz uma nova forma de leitura do *road movie*, especialmente ao colocar uma família em viagem, ao contrário do viajante solitário. Contudo, o papel da estrada mantém-se, uma vez que simboliza o espaço que a família percorre na tentativa de cumprir o sonho de cada um, mas também, e ao mesmo tempo, ela representa o espaço de desilusão, pois os sonhos são destruídos e as personagens terão de enfrentar, à sua maneira, o seu próprio falhanço. No caso de Richard, por exemplo, é o facto de falhar em vender um programa de nove passos para ser um vencedor, no qual ele acredita:

**RICHARD:** Winners see their dreams come true. Winners see what they want, they go out and they get it. They don’t hesitate. They don’t make excuses. And they *don’t* give up. On themselves and their dreams. Inside each of you – at the very core of your being – is a Winner waiting to be awakened...and unleashed upon the world. With my nine-step “Unleash the Winner Inside” program, you now have the tools, the know-how, the insights you need to put your losing habits behind you and *make* your dreams come true. No

---

<sup>130</sup> “Wall Street Crash” também conhecido como “Black Tuesday” ou “Stock Market Crash of 1929” marcou o início da “Grande Depressão”, um período de grandes fragilidades económicas nos Estados Unidos e nos restantes países do Ocidente que foi precedido dos “Loucos Anos 20”, uma década marcada por excessos e consumo. Para além disso, a referência ao presidente Hoover também surge por este ter sido uma figura com pouco sucesso, herdeiro de um país com problemas económicos, ainda que ele tivesse sido o primeiro a tentar incentivar a economia. Por não ter sido bem-sucedido a sua reeleição foi impossível.

hesitating! No excuses! I want you to go out into the world and be Winners! (Arndt, 2006: 3)

Dwayne, por seu turno, descobre que é daltónico e, por isso, não pode ir para a Força Área cumprir o seu sonho de ser piloto. Frank perde a sua oportunidade de ser o especialista número um em Proust, o avô Edwin é expulso de um lar por ter sido apanhado a snifar heroína e Olive não vence o concurso na Califórnia. De todos os membros da família, apenas a mãe de Olive, Sheryl, parece ser a personagem mais consciente e mais responsável, até porque é ela que mantém a família coesa.<sup>131</sup> Para além disso, é Sheryl que acredita em Olive desde o princípio, deixando-a ser quem ela é e não tentando mudá-la para ser uma vencedora. Em viagem estes personagens não só têm de lidar com as várias peripécias que travam o seu caminho, mas também com os seus destinos pessoais. No fundo, todos eles parecem representar, de alguma maneira, os falhanços nascidos da pressão de ser bem sucedido. Ao mesmo tempo, são claramente um produto que vive do e para o sonho americano, uma vez que estão obcecados com a ideia de se tornarem vencedores, especialmente no caso de Richard que transmite esta ideia a Olive, como comenta David Fults:

Winning is an obsession for Richard. So much that it moves him to develop a self-help technique that he refers to as the nine steps. A technique that looks and sounds an awful lot like every other flash in the pan self-motivational success from the past ten years. Unfortunately it is also an affliction he has passed down to his daughter Olive. Olive opens the film watching a tape of the Miss America pageant. She mimics the actions and manners of the winner not just with reverence but obsession. (Fults, 2006:1)

### **Uma família à beira de um ataque de nervos**

O filme abre com a câmara focada nos olhos de Olive para depois se afastar lentamente e mostrar a personagem colada à televisão, os seus olhos azuis por detrás de uns óculos enormes que reflectem um programa de televisão sobre concursos de beleza. Quando o vencedor está a ser coroado (percebemos que é um vídeo sobre o concurso de *Miss America*), compreendemos que Olive está completamente fixada nesse momento, estudando todos os gestos da vencedora. De facto, ela parece ir ainda mais longe: não só estuda todos os movimentos da vencedora como parece estar a

---

<sup>131</sup> Embora Sheryl una a família ao apoiar todas as decisões dos membros que a compõem, a cena inicial mostra-a a servir-lhes *fast food*, sinal de que o seu tempo para servir a família é pouco, o que a impede de dedicar-se totalmente aos Hoover.

ensaiar para esse momento (Emerson, 2006: 1) ao parar a imagem, retroceder e voltar a vê-la vezes e vezes sem conta, o que lhe permite aperfeiçoar os gestos da Miss America, imitando cada trejeito. Olive tenta corresponder aos desejos do seu pai porque tem receio de que ele a considere uma falhada. Por seu lado, o avô incentiva-a a vencer, mas de forma saudável, ensinando-a que cada pessoa só é uma falhada se deixar de tentar cada vez que não consegue algo.

A ida ao concurso na Califórnia coloca em evidência duas forças bem diferentes, aquela que é representada por Richard, que preza a vitória acima de tudo e não admite qualquer tipo de derrota, e a do seu pai, que representa um lado alternativo à pressão de ser bem sucedido. Aliás, se Richard parece fazer parte de uma nova geração que vive iludida pelo sonho americano e obcecada com a importância de vencer, Edwyn, o seu pai, representa a geração que procurou o sonho na estrada (como os viajantes de *Easy Rider*), mas rapidamente percebeu a grande decepção que lhe estava associada. Ao mesmo tempo, Edwyn é representante de um movimento contracultural que deixou de existir por força das gerações que se acomodaram, mas que voltará a renascer, por exemplo, através de Olive. Em viagem não só estas duas forças entrarão em confronto como os restantes personagens terão de lidar com a sua concepção/visão do sonho americano que a estrada evoca, como comenta Hua:

[...] the road evokes the ambiguous essence of American dream, at times, slippery and treacherous and, at others, hopeful and prosperous. The joining of the road and the journey in the automobiles typifies the American mindset of pursuing freedom, and empowers human beings with an individualized mode of traveling: hitting on the road in the car. Consequently the road bears a mysterious emblem of the infinite vastness beckoning mankind to drive away from the mundane reality and worldly matters into the great unknown where countless opportunities were in store for travelers, to escape, to take risks, and to explore another side of selfhood. (Hua, 2009: 2)

A viagem permitirá a cada personagem compreender-se a si mesma, encontrando o seu lugar dentro da família, porque o filme sublinha a importância da união da família através de Olive e da morte do avô, momento de humor, mas também de catarse.

A carrinha VW tem um papel preponderante nos confrontos entre familiares, uma vez que o seu interior os confina a um espaço limitado e que os obriga às cenas de revelação tão importantes para a resolução do conflito. É o meio de transporte da família, mas também o veículo de escape aos problemas que vão encontrando ao

longo da estrada. Por exemplo, serve para guardar o corpo do avô após a sua morte por overdose num motel. Como o hospital se recusa a entregar o corpo aos Hoover por estes estarem noutra estado, eles fogem com o corpo, guardando-o no porta bagagens da carrinha, e decidindo enterrar o avô depois do concurso. Esta cena é reveladora da forma como, em estrada, os Hoover transgridem as regras impostas pela sociedade e de como a família tem grande importância. A carrinha parece ser o espaço de possibilidade para contornar certas regras e, de facto, permite a quebra de fronteiras no sentido literal.

Para além disso, a carrinha funciona enquanto metáfora para a evolução da família: à medida que a jornada progride, o veículo perde a sua embraiagem, o que torna impossível as mudanças de velocidade, ficando presa na terceira mudança, fazendo com que tenha de ser empurrado para avançar. Quando estão prestes a chegar ao concurso, a buzina não pára de apitar, o que anuncia decididamente a chegada da família, mas também funciona como elemento cómico. O estado da carrinha representa o estado da família. Contudo, eles conseguem fazer toda a viagem e chegar a tempo. Este é outro aspecto interessante, uma vez que a carrinha também representa a união familiar que a jornada promove: a VW só pega se a família empurrar em conjunto, obrigando-os a cooperar uns com os outros; viajam enquanto família e ninguém fica para trás, incluindo o avô na bagageira.<sup>132</sup>

Acima de tudo, a carrinha representa o caminho de unidade para o qual a família caminha, uma vez que, apesar de estar a cair aos bocados (tal como a família no início do filme), ela representa a importância de seguir em frente, de haver movimento perante o estado de estagnação inicial e de vencer perante todas as adversidades. O meio de transporte ilustra a forma como é mais fácil vencer se os membros agirem enquanto família, ao invés de se acusarem, como faz Dwayne quando descobre que é daltónico e aponta os vários problemas que cada membro tem:

**DWAYNE:** You're not my family! I don't want to be your family! I hate you fucking people! I hate you! Divorce! Bankrupt! Suicide! You're losers! You're fucking losers! (Arndt, 2006: 74)

Dwayne recusa continuar com a viagem após a sua descoberta, mas Olive

---

<sup>132</sup> Por exemplo, a cena em que um polícia manda parar a carrinha mostra como eles viajam em família, uma vez que todos trabalham no sentido de evitar que o corpo do avô seja descoberto. Embora este momento funcione como *comic relief*, também é indicador da transformação que a viagem vai operando nos elementos da família Hoover.

aproximando-se dele abraça-o, o que faz com que este reconsidere. Com este gesto, Olive sublinha a inclusão de Dwayne na família, o que faz dele também um falhado. Ele pede desculpa referindo que não queria usar aquelas palavras específicas, mas o seu tio Frank reconhece que ele tem razão. De facto, eles são falhados e funcionam como uma espécie de anti-heróis assombrados pelo complexo de perdedor, o que reforça a natureza fugaz do sonho que todos perseguem na estrada, e demonstra aquilo que Dwayne afirma mais tarde: “Life is a beauty contest after another. You know. School, the college, then work!” (Arndt, 2006: 95). Esta afirmação é reveladora da pressão de viver com a ideia de que seremos aplaudidos se formos vencedores, mas se somos falhados ficamos para trás, como se tudo estivesse dividido de forma muito clara entre aqueles que vencem e aqueles que perdem:

*Little Miss Sunshine* shows us a world in which there’s a form, a brochure, a procedure, a job title, a diet, a step-by-step program, a career path, a prize, a retirement community, to quantify, sort, categorize and process every human and emotion or desire. Nothing exists that cannot be compartmentalized or turned into self-improvement mantra about “winners and losers”.

(Emerson, 2006: 1)

Olive parece contradizer esta divisão ao manter-se fiel a si mesma. Se, num primeiro momento, ela parece ceder à pressão do pai – não comer gelado para evitar engordar, tentar a todo o custo vencer, etc –, por outro lado, ela incorpora o espírito rebelde e contracultural incutido pelo avô. Mais do que isso, a sua perseverança e insistência em seguir para o concurso mostra como, mesmo sendo falhados, podem ser vencedores e conquistar os sonhos. Um dos momentos em que isso é claro para as personagens é a cena em que Frank tenta incentivar e ajudar Dwayne a ultrapassar a sua raiva por ser daltónico ao explicar-lhe sobre a vida de Proust:

**FRANK:** [a guy who] Never had a real job. Gay. Spent twenty years writing a book almost no one reads. But...he was also probably the greatest writer since Shakespeare. [...] He gets down to the end of his life, he looks back and he decides that all the years he has suffered – those were the best years of his life. Because they made him who he was. They forced him to think and grow, and to feel very deeply. And the years he was happy? Total waste. Didn’t learn anything. (Arndt, 2006: 95)

De acordo com a afirmação de Frank, a felicidade não provem das expectativas criadas pela sociedade, porque nem todos conseguem ser vencedores da forma que a sociedade espera. Este comentário também se reporta ao próprio Frank, uma vez que

também ele cedeu à pressão na tentativa de ser o acadêmico número um em Proust para impressionar um aluno.

A conclusão a que Frank chega é que o mais importante para atingir a felicidade é ser-se si mesmo e fazer se quer, para si e, mais ainda, para os outros. E é isso que, no fundo, une a família porque todos eles estão a lutar contra os seus próprios problemas para fazer com que Olive realize o seu sonho porque é isso que a faz feliz.

### ***Beauty is in the eye of the beholder***

Desde o princípio de *Little Miss Sunshine*, quando se é confrontado com Olive a imitar a *Miss America*, que é possível perceber a importância de cumprir um sonho e ser um vencedor, especialmente para Richard que a incentiva constantemente a vencer a todo o custo. À chegada ao hotel, findo o percurso na estrada, a maior parte dos membros da família Hoover vêem os seus sonhos quebrados, conseguindo perceber que a promessa da estrada não se cumpriu, excepto como elemento revelador. Se dúvidas houvesse desta realidade, a dificuldade que têm em chegar ao hotel é disso exemplo, como nota Emerson:

They approach the Ramada Inn where the pageant is being held, they can see the building from the freeway – it looks close enough to touch, but they can't find the exit that will actually get them there. That moment has a lot to say, not only about the illusive, ever-shifting concrete landscape of Southern California, where you always seem to be moving down some predefined course but never quite arriving – and about the elusive nature of those American Dreams we all chase, the detours we follow – and the roads we don't. (Emerson, 2006: 1)

Olive chega atrasada e por pouco não consegue inscrever-se no concurso, num momento que marca a diferença relativamente às outras concorrentes: Olive não era suposto estar ali.<sup>133</sup> Isso torna-se ainda mais claro quando entram dentro dos bastidores do concurso de beleza e são confrontados com raparigas que representam e se identificam com o *status quo* de uma sociedade falsa, plástica, que assinala os sonhos criados pela cultura americana e que moldaram, por exemplo, a atitude de

---

<sup>133</sup> Por ter chegado atrasada ao concurso, Olive será a última concorrente, o que é bastante importante no contexto narrativo do filme, pois permite estabelecer um claro contraste entre Olive e todas as outras concorrentes. A sua última performance funciona não só enquanto momento chave no processo de epifania de Richard e dos restantes membros da família, mas também como forma de crítica ao comportamento mecânico, estruturado e socialmente expectável de todas as outras concorrentes.

Richard que continua a insistir na importância de vencer. Um pouco antes de o concurso começar, Richard recorre a uma das suas palestras de incentivo ao afirmar: “we drove nine hundred miles to get here. Our car broke down. But I think it’d all be worth it... if you won tonight.” (Arndt, 2006: 95).

Enquanto Olive se prepara, os Hoover conseguem ter um vislumbre da concorrência. As outras concorrentes são bastante magrinhas, têm o cabelo arranjado, unhas pintadas, usam fatos de banho similares aos de um adulto, e outros fatos glamorosos típicos de galas e estudam várias rotinas, de formas diferentes, para executarem danças altamente elaboradas, canto e ginástica com grande estilo.

Por seu turno, a presença de Olive neste concurso é simbólica de uma representação oposta, uma vez que não corresponde ao protótipo das raparigas que participam nos concursos de beleza. Ela usa óculos grandes e redondos que lhe cobrem grande parte da cara, é gordinha e, para além da coreografia ensaiada com o seu avô, não tem qualquer tipo de experiência nas avançadas rotinas dos concursos de beleza e da competição feroz existente entre as várias concorrentes, o que mostra a forma como está deslocada daquele universo. É claro que Olive não vai ganhar, o que, de alguma forma era perceptível desde o primeiro momento do filme, na cena em que observa o programa de *Miss America*.

Em *Little Miss Sunshine*, os realizadores Jonathan Dayton e Valerie Faris usaram “veteranas” de concursos de beleza para contracenar com Olive de forma a exacerbar o seu amadorismo. Quando a câmara se foca nos bastidores é possível ver as várias participantes e perceber que este não é o mundo de Olive. As participantes têm quase todas um aspecto adulto, sinal de uma cultura plastificada e pouco original, de alguma forma grotesca, onde o apresentador, inclusive, tem um bronzeado falso. Desta forma, o filme incide sobre uma falsa noção de beleza e normalidade, criticando o modo como estes concursos promovem uma artificialidade que atenta unicamente na importância de vencer. Apenas a vencedora é coroada.<sup>134</sup>

Para Richard esta realidade e a tomada de consciência de que Olive não vai vencer só se torna clara após ser confrontado com as outras concorrentes, o que o leva a tentar convencer a sua filha a desistir do concurso. Ao aperceber-se de que Olive não tem qualquer hipótese, Richard tenta evitar que ela entre no concurso, porque

---

<sup>134</sup> Embora a normalidade de Olive não impressione a maioria do júri por este dar uma maior importância às concorrentes que seguem a convenção, é irónico que a *Miss California*, um dos membros, fique bastante agradada com a prestação de Olive.



reconhece que ela não conseguirá ganhar, e porque também a quer poupar àquilo que considera uma humilhação. Este momento revela a total descrença de Richard em Olive e, ao mesmo tempo, aponta para o próprio falhanço de Richard enquanto pai e filho, para a forma como projectou, na sua própria filha, a necessidade de ser um vencedor, e para os discursos de motivação que ele próprio é incapaz de vender.

Na verdade, apenas Sheryl e Edwyn acreditam em Olive desde o princípio da viagem e, por isso, a encorajaram a participar e a não desistir, porque Olive é uma autêntica vencedora, no sentido em que o seu poder provem de dentro de si mesma e não apenas da promessa do sonho americano (Hua, 2009: 7). Por isso mesmo, Olive não é uma falhada, mas antes a verdadeira vencedora desta viagem, aquela que mantém a sua identidade até ao fim, mesmo quando é pressionada pelo pai para vencer a qualquer custo. Tal como o avô lhe ensinou, ela nunca desiste e dá sempre o seu melhor em tudo o que faz. O seu sucesso foi sempre algo que a mãe reconheceu, daí que esta impeça Richard de a retirar do concurso, lembrando-o que o mais importante é que seja verdadeira na forma como encara a vida: uma rapariga que é feliz em poder participar no concurso, que não precisa de dietas para se sentir bem e, acima de tudo, está presente para homenagear o avô que está no porta-bagagens, como ela própria refere ao ser entrevistada pelo apresentador.

A performance final de Olive é reveladora de como o avô a influencia e sublinha o contraste entre ela e as outras concorrentes. Numa performance um pouco burlesca ao som da canção “Superfreak”, original do cantor Rick James, lançada em 1981, Olive começa a dançar vestida num *smoking* que, ao longo da sua prestação, vai despindo, como se de uma stripper se tratasse.<sup>135</sup> Este movimento é o oposto de tudo aquilo que as outras concorrentes fizeram no concurso, uma vez que Olive, com este gesto, insurge-se contra os padrões estabelecidos e formatados dos concursos, como comenta Hua:

[...] by dramatizing the flamboyant preteen beauty pageant in California, the worldly success the American Dream heralds is finally being debunked and ridiculed by a guileless little girl, Olive, who, clueless of what her dance implicates, naively performs an inopportune striptease to a song called Super Freak as one of her talents on the stage, a dance choreographed by her grandpa who

---

<sup>135</sup> Uma pequena nota para a banda sonora ao longo do filme. Tal como nos restantes *road movies* ou filmes que incidem sobre a viagem, a música tem uma grande importância. Em *Little Miss Sunshine* a banda sonora ficou a cargo de *Devotchka*, um conhecido grupo de Denver, e grande parte das canções reflectem sobre a noção de vencedor e vencidos, a viagem e possibilidade.

never sees life without coarse frankness. This dramatic presentation defines the American Dream as more than being in a status of success, fame, and recognition as the beauty queen. More profoundly, in this beauty pageant, the American Dream has been materialized in a degrading sense that it is premised on a selective and eliminating procedure operating within the panel of the judges off the stage, who, as authoritative figures, exercise power to their liking in their decision of who should be in or out of the competition. Instead of spotlighting their true colors, contestants should endeavor to cope with certain criterion of standard beauty that is certified to be proper enough to please the judges.

(Hua, 2009: 4-5)

“Superfreak” não marca apenas a diferença de Olive relativamente às outras concorrentes, sendo que o título pode ter uma dupla interpretação: por um lado, a performance de Olive é estranha de acordo com os padrões vigentes; por outro lado, tem uma função irónica, uma vez que, perante a sua normalidade, as outras concorrentes parecem pertencer a um universo estranho e bizarro. Olive dança com o coração, algo a que a audiência ou o júri não estão habituados, porque não esperam que as regras sejam quebradas. Por isso mesmo, ela simboliza a herança contracultural deixada pelo seu avô, responsável pela coreografia, minando os conceitos de beleza e os padrões e regras dos concursos como forma de resistência. Ela aprendeu a lutar pelos seus sonhos de uma forma genuína e a sua performance é disso exemplo, como acrescenta Hua:

Olive’s striptease performance is the ultimate consummation of her courage, love, and dedication for her dream of a beauty queen. Especially, through the dramatic effects underlying her dance, the winner-loser dichotomy is overruled by its inappropriate and sensational elements. Although Olive does not strip off all her costume and dance in the nude as a real stripper, the effects of her flirtatious and offensive moves are intense enough to be intimidating. (Hua, 2009: 6)

Os movimentos são tão intimidantes que o júri se sente insultado pela prestação de Olive. No caso da audiência, alguns estão estupefactos e em silêncio e outros completamente chocados. A família Hoover, embora apanhada de surpresa ao princípio, começa a aplaudir e apoiar Olive, e Richard compreende finalmente que a sua filha é uma vencedora. A confirmação dá-se quando um dos responsáveis do concurso lhe pergunta o que é que ela a está fazer e ele responde: “She’s kicking ass, is what she’s doing.” (Arndt, 2006: 105).

O pai que queria a todo o custo ter uma vencedora na família entende agora que, embora Olive não vença o concurso, ela merece ter a hipótese de ser feliz à sua maneira. E é isso que também significa ser uma vencedora: esforçar-se ao máximo. A família apoia-a incondicionalmente pois, afinal, a viagem tinha o propósito de cumprir com o sonho dela e, quando um dos responsáveis do concurso tenta afastar Olive do palco, os Hoover juntam-se a ela. Tal como William R. Long explica na sua análise sobre o filme, esta performance final é o acto através do qual a família redescobre os laços de afecto que os unem:

This performance, taught her by her now deceased Grandpa, ends up being the instrument through which the family rediscovers its love for each other, for they learn that it is not the rules set by outsiders or others that should control their lives and understanding of self but rather the commitment to each other and to one's own gifts and quiriness. (2006: 1)

Com esta forma de terminar a viagem, a família afirma uma maneira nova de estar na sociedade, consciente das suas próprias falhas. Este último momento tem um poder edificante, deixando os Hoover numa onda de optimismo quanto ao resto do caminho e ao poder da estrada. Eles são expulsos do concurso e presos, mas são libertados na condição de nunca mais voltaram a inscrever a filha num concurso de beleza no estado da Califórnia, condição com a qual concordam e à qual Frank responde: “I think we can live with that” (Arndt, 2006: 100). Esta não é apenas uma resposta ao polícia, mas um indicador da aprendizagem da família, que agora, mais do que nunca, consegue viver com os seus vários problemas.

Vencer ou perder parece já não ser o mais importante, desde que se sintam bem. De facto, esta lição é aprendida e a viagem efectuada é meramente o princípio de uma outra viagem. Agora podem começar de novo, com um outro tipo de energia, partir na estrada na VW, tal como Hua sugere:

*Little Miss Sunshine* brings us an eccentric breed of travelers, who exhibit not merely how gloomy the road could be but how stimulating it will be for a man's life. Hence, the end of the road trip is just another fresh start for the next one – part of a magnificent plan that is coming into form. (Hua, 2009: 7)

Numa das primeiras cenas do filme, Richard comenta que os vencedores são aqueles que nunca desistem. Inicialmente, esta afirmação tem apenas um sentido, mas, à medida que avançamos na narrativa e na viagem, há uma segunda leitura possível,

centrada na importância de continuar a lutar, mesmo quando se sabe que não se vencerá. Para os Hoover há um novo caminho a percorrer enquanto família; são agora uma entidade dinâmica em movimento, cheia de potencial, pronta a enfrentar os desafios que a estrada e a vida lhes colocam.

No filme analisado a seguir, *The Darjeeling Limited*, uma viagem à Índia e pela Índia serve igualmente de pretexto para mostrar a importância da família.

**4.2. *The Darjeeling Limited*, Wes Anderson (2007)**  
**Irmandade, Inc.**



Trabalho criativo sobre imagem de  
*The Darjeeling Limited* (2007), de Wes Anderson



## O(s) mundo(s) de Wes Anderson

Wes Anderson é um realizador americano com um estilo muito particular. Na introdução ao livro *The Wes Anderson Collection* de Matt Zoller Seitz (2013), publicada no blogue da *New York Review of Books*, o escritor e crítico Michael Chabon escreve que os filmes de Wes Anderson contêm mundos dentro de mundos, fazendo referência ao facto de estes se assemelharem às caixas do famoso artista Joseph Cornell:

Anderson's films have frequently been compared to the boxed assemblages of Joseph Cornell, and it's a useful comparison, as long as one bears in mind that the crucial element, in a Cornell box, is neither the imagery and objects it deploys, nor the Romantic narratives it incorporates and undermines, nor the playfulness and precision with which its objects and narratives have been arranged. The important thing, in a Cornell box, is the *box*. (2013: 1)

Esta comparação deve-se ao facto de Anderson trabalhar sobre um mundo próprio que é por ele construído, no sentido em que, enquanto realizador, tem uma forma específica de filmar e está envolvido em todos os processos de criação do filme<sup>136</sup>: os planos, as sequências, ou os enquadramentos onde surgem apresentadas todas as suas criações, como, por exemplo, o submarino de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), a carruagem de *The Darjeeling Limited* (2007), ou os camarins em *Moonrise Kingdom* (2012). De facto, e como afirma Mark Browning em *Wes Anderson: Why His Movies Matter?* (2011), estamos perante um autor bastante multifacetado:

Anderson is a rare example of a modern director who has a significant input in a number of areas of production, resulting in a distinctive style, which links his films together and separates them from the work of others. He directs, writes, and sometimes produces, and takes an almost forensic approach to the look of his sets. (2011: ix)

Contemporâneo de Paul Thomas Anderson, Richard Linklater, Spike Jonze ou Todd Solondz, Anderson parece destacar-se por um estilo único, mas responde, como os outros autores, ao apelo de temas como, por exemplo, as relações amorosas ou

---

<sup>136</sup> Note-se, por exemplo, o facto de Anderson ser profundamente influenciado pelos grandes nomes da *Nouvelle Vague* (Truffaut, Godard, Rohmer, Bazin, entre outros) e pela “auteur theory” que pressupõe que o filme seja reflexo da visão artística e criativa do autor. Apesar de Anderson se afirmar um francófono – passando a maior parte do tempo entre os Estados Unidos e França – e os seus filmes citarem constantemente a cultura francesa, ele distancia-se de alguns destes realizadores, uma vez que, ao contrário do que acontece na *Nouvelle Vague*, os seus filmes reflectem uma certa simpatia pelas personagens falhadas e os seus finais são mais felizes e conclusivos.

familiares, o confronto entre a adolescência e a vida adulta, ou a forma como algumas personagens não encontram maneira de pertencer a uma comunidade. O tema da família é, aliás, bastante importante para estes realizadores, em especial, para Anderson. De acordo com Jesse Mayshark (2007: 9), a família parece ser um tema central na maior parte destes cineastas, uma vez que a forma como entendem a vida doméstica é semelhante à da sua geração: um espaço de abandono, alienação e frustração; tal permite-lhes explorar de forma particular as características das famílias americanas modernas. O autor defende esta ideia ao apontar que a geração em que a maior parte destes realizadores cresceu, os anos 70 e 80 do séc. XX, representa um período em que o ideal de família nuclear estava a desfazer-se:

The expansion of professional opportunities for women combined with mounting economic pressures to increase the number of two-career households, while a growing emphasis on individual achievement and self-realization changed expectations of what a happy family or happy marriage should be. A greater imperative to talk about “feelings” and their causes and effects led to a degree of domestic self-consciousness that made even children increasingly aware of and articulate about the dynamics of their own households: parental tensions, sibling rivalries, the manipulation of children by parents and vice versa. (Mayshark, 2007: 9)

Para Anderson, a separação dos seus pais foi crucial na forma como iria explorar esta temática nos seus filmes, uma vez que o realizador tem um fascínio recorrente com a necessidade de criar comunidades que substituem o espaço familiar quando os elementos que o constituem são abandonados. Na realidade, grande parte dos filmes do autor são sobre a estrutura familiar, a sua ausência ou a sua dissolução e, acima de tudo, as suas excentricidades.<sup>137</sup>

As suas personagens são figuras desajustadas mergulhadas num torpor relativamente à realidade que as rodeia, o que se nota na sua falta de maturidade emocional e no modo como interagem com os outros (Mayshark, 2007: 116). Contudo, estas representações têm um propósito muito claro: o autor precisa que as suas personagens embarquem numa viagem – outro tema que lhe é caro a par da temática familiar e que sublinha, como em tantos outros realizadores, o carácter dinâmico da cultura americana – para que se apercebam das suas pequenas falhas de modo a poderem crescer e triunfar, ultrapassando as adversidades que encontram pelo

---

<sup>137</sup> Em quase todos os filmes a figura maternal, por exemplo, está ausente por ter abandonado a família ou por ter morrido. No caso dos homens, por vezes também ausentes, parecem ter dificuldades em largar um certo lado adolescente e assumir a sua responsabilidade enquanto adultos.



caminho.

*Bottle Rocket* (1996) foi o primeiro filme que Anderson realizou, escrito com a ajuda de Owen Wilson. Aliás, Wilson está presente em praticamente todas as suas obras, seja a nível da escrita de argumento, seja a nível da representação.<sup>138</sup> Este filme, bastante elogiado por Martin Scorsese, mas com fraco sucesso comercial, coloca em evidência algumas das características das personagens que Anderson iria mais tarde explorar nos filmes seguintes, nomeadamente certos elementos do absurdo (daí a excentricidade de algumas personagens), e a inabilidade da personagem principal, Dignan (Owen Wilson), em planear o que quer que seja de modo eficaz.

No entanto, é com o seu segundo filme, *Rushmore* (1998), que o realizador ganha importância, através da história de Max Fischer (Jason Schwartzman), um aluno de 15 anos que trava amizade com um homem de 50, Blume (Bill Murray), apaixonando-se os dois pela mesma mulher, Ms. Cross (Olivia Williams). *Rushmore* aponta já o tema da família, pois, enquanto Max e Blume não descobrem que ambos gostam da mesma mulher, desenvolvem uma relação quase familiar, apesar de Blume ter os filhos na escola onde Max também estuda. Embora mais tarde os dois entrem em conflito, o filme termina com sentido esperançoso, porque cada uma das personagens encontra o seu lugar no mundo.

Para além disso, estes dois filmes são cruciais para perceber o estilo do realizador, desde as constantes referências à cultura pop francesa, à utilização de música rock dos anos 60, como *The Kinks* ou *The Who*, ou à forma como cada cena está construída com cores vivas e saturadas (Cunha, 2009: 55), aquilo a que Devin Orgeron chamou de “Camera-Crayola” (2007: 40)<sup>139</sup>, ou ainda o curioso uso de diferentes tipos de letra para identificação e apresentação das personagens, nomeadamente Futura e Helvetica, que o realizador também usa para os títulos dos filmes, intertítulos e créditos.

### **A trilogia (pop) sobre paternidade e viagem**

Poderá dizer-se que a consolidação de Anderson enquanto autor se dá com

---

<sup>138</sup> Tendo em conta a “auteur theory”, é de notar que Anderson colabora regularmente com o mesmo grupo de pessoas. Para além de Owen Wilson, podemos encontrar Luke Wilson, Jason Schwartzman, Bill Murray, Kumar Pallana, entre outros. É, aliás, com Wes Anderson que Murray é reconhecido enquanto actor de um certo cinema alternativo.

<sup>139</sup> Cf. Orgeron, Devin (2007). “The Camera-Crayola: Authorship Comes of Age in the Cinema of Wes Anderson”. *Cinema Journal*, Vol. 46, Nº 2 (Winter), 40-65.

*The Royal Tenenbaums* (2001), cujo título cita, de alguma forma, o filme *The Magnificent Ambersons* (1942) de Orson Welles adaptado do romance homónimo de Booth Tarkington de 1918, dado o tema similar da família que entra em declínio social e económico. Mas mais do que a influência de Welles, *The Royal Tenenbaums* apoia-se na ficção de Salinger, uma vez que existe uma forte componente literária<sup>140</sup> neste filme, traduzida na apropriação de material do escritor americano, especificamente no modo como ambos trabalham a saga familiar, embora de formas um pouco diferentes<sup>141</sup>; de facto, as personagens de Salinger comprometem-se com as pessoas e com a tarefa que estão a fazer, porém as de Anderson andam às voltas e falam em comprometimento, mas não o concretizam (Browning, 2011: 38).

*The Royal Tenenbaums* conta a história de Royal (Gene Hackman), Etheline (Anjelica Houston) e os seus três filhos, Richie (Luke Wilson), Chas (Ben Stiller) e Margot (Gwyneth Paltrow), uma filha adoptada por quem Richie está secretamente apaixonado. O filme conta também com a presença de Owen Wilson, que representa o papel do vizinho dos Tenenbaum, Eli Cash, um famoso escritor de *westerns*, e Raleigh St. Clair (Bill Murray), um famoso neurologista casado com Margot. Etheline apaixona-se pelo seu contabilista, Henry Sherman (Danny Glover), e decide divorciar-se de Royal. Não sendo o propósito deste estudo uma maior reflexão sobre este filme, é importante referir que a obra segue as vidas de cada uma destas personagens, especialmente os filhos de Royal que, sendo prodígios, acabam por crescer e por tornar-se, em parte, falhados graças à disfuncionalidade da sua família: Ben torna-se demasiado protector em relação aos seus filhos, Ari e Uzi, após a morte da sua mulher; Margot vive infeliz com o marido e tem uma aventura sexual com Eli, mas está apaixonada por Richie; Richie também está apaixonado por Margot, mas como esta é sua irmã, embora seja adoptada, vive em constante angústia amorosa.

À medida que Royal tenta recuperar Etheline e remediar a situação com os

---

<sup>140</sup> O filme abre com a imagem de uma capa de um livro em que se pode ler o título do próprio filme. É frequente este tipo de referências meta-textuais e meta-cinematográficas que povoam os filmes de Anderson e são, muitas vezes, expressões artísticas das próprias personagens: encenadores, escritores, cineastas (ficção e documentário), pintores, fotógrafos, músicos, entre outros. Em *Rushmore* é o teatro que está presente, em *The Royal Tenenbaums* é a literatura, em *The Life Aquatic with Steve Zissou* é o cinema, a ciência e a fotografia, em *The Darjeeling Limited* é o acto da escrita, em *Fantastic Mr. Fox* a adaptação literária e a pintura e em *Moonrise Kingdom* o documentário ou o teatro. Todas estas expressões contribuem para revelar o artifício da sua produção.

<sup>141</sup> Para um aprofundamento deste tema cf. capítulo 3: “Salinger Reloaded: *The Royal Tenenbaums* (2001)”, 34-51, do livro *Wes Anderson: Why His Movies Matter?* (2011) de Mark Browning. Neste capítulo o autor dedica-se especificamente a estabelecer uma relação entre *Franny e Zoe* (1955) de Salinger e o filme de Anderson.

seus filhos, alegando uma doença mortal mas inexistente, Anderson explora a ideia de redenção das personagens, especialmente dado o seu interesse numa certa reconciliação familiar. É certo que Royal não recupera Etheline, mas consegue estabelecer uma melhor relação com os seus filhos e netos, contribuindo para o amadurecimento de Chas, o regresso à escrita de Margot e o de Richie à prática de ténis, um desporto no qual era campeão. A viagem dos Tenenbaums é, por isso, não tanto física, mas sim emocional, uma vez que Royal tenta salvar a sua família ao tentar corrigir os erros do passado. Isso é especialmente visível na cena final em que a família está no funeral de Royal, que morre ironicamente de ataque de coração, podendo na sua lápide ler-se: “Died tragically rescuing his family from the wreckage of a destroyed sinking battleship”.

Não é talvez inocente a alusão a um navio que se está a afundar, pois o próximo filme de Anderson viria a estar carregado de referências náuticas, ao mesmo tempo que aprofundava o tema da parentalidade e da viagem como momento de revelação identitário e de crescimento pessoal. *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) narra a história de Steve Zissou (Bill Murray), conhecido cientista, explorador e cineasta (uma directa alusão a Jacques Cousteau), que comanda o submarino “Belafonte” e a “Team Zissou” e que procura uma figura mítica que matou o seu melhor amigo, de forma a poder vingar-se.<sup>142</sup> Esta é uma clara referência ao universo de Melville e a *Moby Dick*, como ilustram Dyalan Govender (2008) em “Wes Anderson’s *The Life Aquatic with Steve Zissou* and Melville’s *Moby Dick*: A Comparative Study” ou Carol Colatrella em “The life aquatic of Melville, Cousteau, and Zissou: Narrative at sea”:

*Moby-Dick* depicts Ahab’s all-consuming revenge as culminating in his death, the destruction of the ship, and all but one of the Pequod’s crew. *The Life Aquatic*, a postmodern “comic fable” about a middle-aged captain who, in Steve Zissou’s own words, is “on the edge,” documents how Steve endures life and work crises: middle-aged angst, marital discord, meeting his putative son, being hijacked by pirates, lacking funds for his films, and the deaths of loved ones. His quest to kill the jaguar shark and avenge his friend Esteban’s death transforms into a domestic project establishing familial reconciliation with his crew and wife. (2009: 80)

---

<sup>142</sup> Este é o primeiro filme que não conta com a colaboração de Owen Wilson no argumento. Ao invés, Anderson trabalhou com Noah Baumbach, realizador do filme *The Squid and the Whale* (2005). Note-se também que este foi o filme em que Anderson usufruiu de um orçamento gigante (concedido pela Disney), mas a crítica, e o público em geral, não aclamaram o filme, o que fez com *The Life Aquatic with Steve Zissou* se tivesse tornado um grande falhanço do ponto de vista comercial.

Na verdade, *The Life Aquatic with Steve Zissou* reporta a muitas outras obras como, por exemplo, a *Odisseia*, e muitas outras histórias, porque é, ao mesmo tempo, uma narrativa de aventura que o próprio Anderson escreveu na sua juventude, que inclui piratas e complexos *hi-tech* escondidos numa ilha, uma história de um homem com uma crise de meia-idade, à deriva a nível profissional e pessoal – problemas com a sua tripulação (no fundo a sua família), a sua mulher e um filho do qual desconhecia a existência – e, finalmente, um filme sobre a arte de fazer filmes, pois Zissou também é um cineasta (em crise) conforme explicitado na abertura de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (Myshark, 2007: 132).

Mais uma vez, Anderson insiste em explorar a complicada dinâmica das relações entre amigos ou família: a mulher de Zissou abandona-o; o capitão é confrontado com a existência de um filho Ned (Owen Wilson); pai e filho apaixonam-se pela mesma repórter. Durante grande parte da viagem compreendemos que Zissou é diferente de Royal, no sentido em que vê a possibilidade de ser pai como uma oportunidade de negócio (Browning, 2011: 74), ao incluir o nome do filho nos seus produtos. Os sentimentos que ele nutre para com Ned são, na verdade, bastante complicados. Mesmo quando este morre – num momento em que talvez pudessem começar a iniciar uma verdadeira relação pai/filho – Zissou parece manter-se no mesmo torpor de sempre, talvez até porque nunca há uma informação clara a comprovar a legitimidade de Ned enquanto seu filho.

O *The Life Aquatic with Steve Zissou* do título reporta a essa mesma condição de entorpecimento, de uma vida mergulhada num certo sufoco (emocional, espiritual) em espiral, e da qual o protagonista não consegue sair. As suas lágrimas na cena final do submarino funcionam como uma certa vindicação das várias perdas que ele sofreu, dos seus falhanços e daquilo que ainda é possível recuperar. Ned representaria a possibilidade de manter um legado, uma herança que Zissou construiu. No entanto, ainda existe a possibilidade de retomar a relação com a sua mulher. Na última cena do filme, embora se perceba que ele recupera algum do prestígio enquanto cineasta, o protagonista ausenta-se da sala de cinema para ouvir as palmas. Zissou encontra-se sentado nas escadas com um rapaz que, de acordo com Mayshark (2007: 135-136), representa o desaparecimento do seu filho e da sua juventude, perdas com as quais ele aprendeu a viver, porque a vida é uma grande viagem na qual se encontram desafios

todos os dias.<sup>143</sup>

*The Life Aquatic with Steve Zissou* é, eventualmente, o filme mais trágico de Anderson no que toca ao tema da parentalidade, especialmente porque *The Darjeeling Limited*, o filme que encerra, de alguma forma, o trabalho do autor sobre esta temática não tem uma dimensão tão trágica quanto a da história de Zissou.<sup>144</sup> Para os irmãos Whitman, o final da sua viagem é profundamente revelador e feliz. Se em *Royal Tenenbaums* o pai é uma figura ausente que depois regressa, em *The Life Aquatic with Steve Zissou* o filho ausente regressa para depois morrer, sendo que Zissou, enquanto pai, compreende os seus erros mesmo que seja já tarde demais. Em *The Darjeeling Limited*, descobrimos que o pai dos Whitman faleceu e que os irmãos se encontram à deriva, o que não se deve apenas à morte do pai, mas também à ausência da mãe que partiu para a Índia e não foi ao funeral do marido.

A viagem à Índia não é apenas uma tentativa, porque inicialmente não passa disso, de atingir uma certa espiritualidade e paz interior, mas sim a forma que Francis (Owen Wilson), o irmão mais velho, encontrou para conseguir estar com a mãe e que, afinal, se revela uma profunda desilusão. Com este filme, Anderson explora a completa dissolução do esqueleto familiar e a forma como este sentimento de ausência afecta directamente a geração dos filhos que, incapazes de assumir as responsabilidades enquanto pais, repetem os mesmos erros dos seus progenitores, especialmente enquanto o fantasma do passado os continuar a perseguir, como é visível no início do filme. Por isso, *The Darjeeling Limited* é tanto sobre pais perdoarem os filhos, como filhos perdoarem os pais e, acima de tudo, é sobre a importância de encontrar um destino e um caminho e percorrê-lo assumindo as responsabilidades que advêm das escolhas, o que implica um crescimento pessoal, tema que o filme aborda através da personagem de Peter Whitman (Adrien Brody).

Antes de se entrar propriamente na análise desta narrativa, é importante notar que o filme foi lançado juntamente com uma curta-metragem. Intitulada *Hotel Chevalier* (2007), dirigida, produzida e financiada pelo próprio Anderson, o filme

---

<sup>143</sup> Mark Browning (2011: 74) descreve a forma como Murray é filmado por Anderson e por Jarmusch ao comparar o final de *Broken Flowers* e de *The Life Aquatic with Steve Zissou*, mostrando que no primeiro há algum sentido de esperança, enquanto no último caso não há qualquer sinal de esperança.

<sup>144</sup> Será importante referir que o autor nunca abandona propriamente estes temas, pois *Fantastic Mr. Fox* (2009) e *Moonrise Kingdom* (2012) abordam estas questões, especialmente no primeiro caso. Embora *Fantastic Mr. Fox* seja, acima de tudo, um filme sobre o crescimento e sobre a dificuldade do protagonista assumir uma posição mais adulta, a narrativa também trabalha sobre a questão da parentalidade, ou melhor, sobre a sua ausência, uma vez que Mr. Fox presta mais atenção ao seu sobrinho do que ao seu filho, conflito que será resolvido no fim do filme.

funciona como uma espécie de prólogo a uma das histórias do irmão Whitman, curiosamente aquele que é escritor. Jack (Kerouac?/Walt?) Whitman, interpretado por Jason Schwartzman (que também assinou o argumento de *The Darjeeling Limited* juntamente com Anderson e Roman Coppola), está num hotel em Paris há bastante tempo e aguarda a sua namorada interpretada por Natalie Portman. Enquanto ela não chega, Jack contempla uma história que escreveu no papel do hotel e que será adiante referenciada na longa metragem. Jack tem vestido um roupão de um amarelo vivo, cor que povoa tanto *Hotel Chevalier* como *The Darjeeling Limited*, e parece ser uma personagem completamente perdida, à deriva num quarto de hotel.<sup>145</sup> Quando a rapariga entra fá-lo de forma enigmática, e o espectador consegue perceber pelo diálogo minimalista e absurdo que esta relação está acabada. Os dois fazem sexo talvez mais por hábito do que por paixão (Browning, 2011: 76) e não conseguem compreender-se um ao outro, apesar de ser perceptível algum sentimento entre eles, ainda que marcado pela distância.

O filme termina com os dois na varanda do hotel a contemplar Paris, assimilando a cidade, e a câmara afasta-se gradualmente, mostrando o hotel como um local especial, assumidamente para uma classe alta. Ao mesmo tempo, esta também é uma forma de Anderson mostrar a sua predilecção pela cultura francesa, visível não só na forma como coloca a história em Paris, mas também em toda a *mise-en-scène* repleta de referências e objectos pessoais, como livros, o ipod, ou o perfume “Voltaire”, que voltará a estar presente na viagem de Jack à Índia, mas que é destruído, como um símbolo do fim da relação de Jack com a namorada; note-se que é este perfume que foi usado também para ser capa do seu romance, *Invisible Ink*. Da mesma forma, a escolha de Jack para *Hotel Chevalier* atenta sobre o processo de criatividade, uma vez que Jack é o escritor, aquele que conta a história que os irmãos estão a viver no presente, e que a ficciona, baseando-se na realidade, tal como Anderson se apropria da realidade (por vezes quase com um sentido biográfico) para contar as suas histórias, sendo, por tudo isso, *Darjeeling* o filme mais “real” de Anderson.

---

<sup>145</sup> O quarto está carregado de objectos que pertencem a Wes Anderson e talvez esta seja uma referência ao facto de o próprio realizador se encontrar à deriva depois do falhanço de *The Life Aquatic with Steve Zissou*, como parece sugerir Browning (2011: 76).

### ***The Darjeeling Limited*: estranhos num comboio?**

*The Darjeeling Limited* é e não é o filme típico de Wes Anderson. Por um lado, todas as características que fazem de *The Darjeeling Limited* um filme de Anderson estão presentes, desde as temáticas habituais à cinematografia. Por outro lado, este é o primeiro filme que Anderson filma fora dos Estados Unidos, talvez porque, como os irmãos Whitman, precisava de encontrar o seu lugar, enquanto realizador.<sup>146</sup> Com um enredo passado na Índia, o filme narra a história de três irmãos que partem para este país numa viagem espiritual. A pedido do irmão mais velho, Francis, Peter e Jack decidem partir com ele e cedo se descobre que a viagem também é feita com o propósito de encontrar a mãe dos Whitman, que vive num mosteiro, onde ajuda crianças necessitadas. Cada um dos irmãos decide fazer a viagem não com o intento de descoberta interior, mas como tática para não enfrentar as realidades da vida: Jack não consegue desligar-se da sua namorada, Peter ainda não conseguiu ultrapassar a morte do pai e foge também da sua mulher porque ela está grávida e Francis sofreu um acidente que, na verdade, foi uma tentativa de suicídio.<sup>147</sup>

Na realidade, cada uma das personagens carrega algum peso e não só metaforicamente, uma vez que viajam com as pesadas malas Louis Vuitton do pai que, por sua vez, também representam a pesada herança que este lhes deixou, para além de não conseguirem ultrapassar a sua morte. A cena inicial é disso exemplo: as primeiras imagens mostram um homem de negócios (Bill Murray), de origem ocidental, dentro de um táxi a alta velocidade – como a cena de perseguição num filme de gangsters – para não perder o comboio. Quando atinge a estação o homem sai à pressa e não paga ao taxista, corre para o comboio e é ultrapassado por um jovem que consegue, no último minuto, e com as suas pesadas malas, apanhar o comboio. O jovem é Peter que, ao olhar para trás, vê o homem de negócios, o seu pai, na plataforma. Esta imagem ilustra a forma como o comboio simboliza, por um lado, a vida e, por outro, a viagem que os Whitman necessitam fazer para se desprenderem do passado.

Se a intenção é disfrutar de uma viagem espiritual, os primeiros minutos em

---

<sup>146</sup> Este é também a primeira análise feita fora do espaço americano. Impõe-se ainda outro pormenor. Se até agora, na maior parte dos filmes, o carro/mota era o veículo de deslocação, neste filme o comboio é central para a viagem (interior e exterior) dos irmãos.

<sup>147</sup> Presume-se que esta tentativa de suicídio seja uma alusão à suposta tentativa de suicídio de Owen Wilson. No filme, as razões pelas quais Francis se terá tentado matar prendem-se com a falta de amor e, talvez, com homossexualidade reprimida, como se pode ver pela forma como ele se relaciona com o seu assistente.

que os irmãos se encontram minam, desde logo, esse propósito, uma vez que os Whitman estão numa carruagem de que só uma certa classe social pode usufruir<sup>148</sup> e trazem consigo toda uma série de medicamentos para as dores, o que quebra o sentido místico do seu percurso. A cabine do comboio, pintada de um azul forte, forma o espaço onde os irmãos criam o seu próprio mundo, relegando-os assim ao papel de turistas, principalmente por não fazerem ideia das regras e dos valores culturais do país em que estão, e nem fazerem um esforço para o conhecerem. Isso revela-se na forma como Francis planeia o itinerário da viagem, como Peter consome e adquire os produtos exóticos – incluindo uma cobra que se solta no comboio e que faz com que sejam expulsos – e como Jack “deseja” a empregada por esta ser exótica.<sup>149</sup> Anderson explora, de forma irónica, o viajante americano, especificamente os desafectos e angústia de um certo vazio espiritual próprio de uma nação que parece desprovida de possibilidades espirituais (May, 2009: 1), devedora do fim de *Easy Rider*.

Como nota Nandana Bose (2009: 2) que faz uma leitura do filme baseando-se em Edward Said e o seu livro *Orientalism* (1978), a Índia de Anderson é um local exótico, pois o Oriente é romantizado.<sup>150</sup> Contudo e, ao mesmo tempo, essa romantização é alvo de uma profunda ironia, seja na forma como tudo é exagerado – cores, gestos, sentimentos – seja no modo como as personagens fogem do Ocidente, talvez mais corrupto, em busca de redenção e no facto de nem sequer conseguirem rezar. Na primeira paragem, por exemplo, ao invés de buscarem o lado espiritual, os irmãos dedicam-se ao consumismo e a experienciar aquilo que é tipicamente turístico. Também discutem sobre o facto de Peter estar a usar algumas coisas que pertenciam ao pai e sobre os preços dos artigos que trazem vestidos, uma vez que Francis fica sem um sapato que lhe é roubado. A ironia também reside na forma como os papéis se invertem: são os brancos que procuram o conhecimento e que são representados de

---

<sup>148</sup> De acordo com Nandana Bose (2008: 7), Anderson deve ter-se inspirado no famoso “Palace on Wheels”, um comboio luxuoso na Índia, para a viagem dos irmãos. Schmidlin (2014) acrescenta ainda que, em entrevista, Anderson referiu ter-se baseado na “New York-Chicago line 20<sup>th</sup> Century Limited”, activa entre 1902-1967.

<sup>149</sup> As relações entre as várias culturas é outro dos temas que Anderson explora nos seus filmes, mas que neste estudo não será explorado. Jack tem, de facto, relações sexuais com a empregada, mas a relação deles não passa disso. A leitura proposta por Bose (2009: 5) é a de que, em *The Darjeeling Limited*, a figura da mulher indiana é desmitificada. Note-se também, por exemplo, que a marcação da Bindi é apenas uma formalidade que representa uma transacção económica – marca aqueles que ainda têm de pagar – e não um momento espiritual.

<sup>150</sup> Em *The Allusive Auteur: Wes Anderson and his influences* (2011: 76-77), Timothy Penner explora a forma como *The Darjeeling Limited* entra em claro contraste/ligação com o filme *Gunga Din* (1939) de George Stevens, baseado no poema homónimo de Rudyard Kipling (1892), e que sugere a necessidade de ocidental na Índia.



forma ridícula quando não conseguem efectuar um pequeno ritual, e as suas acções tornam-se risíveis para os habitantes, ou para o espectador, como acontece, por exemplo, na cena em que usam lenços coloridos na cabeça em vez de turbantes.

Para além disso, a relação entre os irmãos parece não ser a melhor, até porque vão escondendo segredos uns dos outros que, à medida que vão sendo revelados, acabam por uni-los. Francis é completamente obcecado por ter tudo organizado e definido, chegando mesmo a escolher comida pelos irmãos ou a guardar os seus passaportes; Jack só fala da sua relação com Peter e Peter só fala da sua relação com Jack. Mas, se a carruagem funciona como uma representação não-ocidental, ela também é o local de tensão que permite aos irmãos resolver parte dos seus problemas, ocupando, assim, o papel do carro nos filmes cuja acção decorre na estrada.

Em *The Darjeeling Limited*, a estrada é substituída pelos caminhos-de-ferro, o que não quer dizer que o caminho já esteja definido, pois também é possível perderem-se. O comboio chega mesmo a estar perdido, o que se relaciona com a própria condição dos irmãos, para a qual Francis alerta como se quisesse forçar a experiência de intimidade espiritual: “We haven’t located us yet.” (Anderson *et al*, 2007: 45). A sensação de deriva é ainda mais acentuada, quando Francis despede o seu assistente, o elemento que os “guiava” de alguma forma num país no qual eles são uns completos estranhos. A expulsão do comboio após o incidente com a cobra que Peter comprou atesta o seu comportamento de turistas e revela a falta de comprometimento para com o propósito da viagem.

Um momento importante, porém, parece mudar, de alguma forma, o destino dos irmãos e o absurdo da sua relação. Após serem expulsos do comboio, são obrigados a carregar toda a sua bagagem e a cena do rio, apesar do grande desastre que a viagem se tem revelado, é crucial para a união dos irmãos. Chegados a um rio Francis, Peter e Jack deparam-se com outros três irmãos que estão a tentar fazer a travessia numa pequena embarcação que se vira. Nesta cena os irmãos transformam-se temporariamente em heróis (Browning, 2011: 83), ao entrarem na água para salvarem as crianças. Cada irmão tem uma vida para salvar, mas Peter não consegue resgatar um dos irmãos, carregando o seu corpo morto para fora de água até o passar ao pai da criança. As restantes cenas mostram os irmãos na aldeia a contribuírem para a preparação do ritual funerário ou em contacto com os habitantes da aldeia: Jack com flores, Francis a cumprimentar uma criança e Peter com um bebé no colo.

A experiência da perda e da morte volta a assombrar os irmãos,

especificamente no caso de Peter, que saboreia uma espécie de círculo da vida. A perda da criança assemelha-se à frustração da perda do pai para depois ser substituída pela experiência da vida, ao ter uma criança ao colo. Desta forma, Peter é confrontado com um certo lado adulto que ele tem medo de assumir, uma vez que a sua mulher está grávida. Mais, a intensidade do momento para os irmãos é maior quando, já no autocarro e prestes a irem embora, são convidados pela comunidade local a assistirem ao funeral. Assim, deixam de ter um papel turístico para ocuparem um papel mais integrado e é na paragem mais longa que obtêm, em parte, uma verdadeira experiência espiritual.

Vestidos com os seus pijamas, os Whitman entram em claro contraste com todos os habitantes vestidos de branco, especialmente porque o momento é filmado e colocado em oposição (em *flashback*) com o funeral de Jimmy Whitman, o pai dos irmãos, que, sabemos agora, tinha sido atropelado. Note-se o forte contraste de cores, de um lado branco, do outro preto e, obviamente, o luxo e ostentação dos Whitman e, por seu turno, do Ocidente. Para além disso, é de realçar também o absurdo da cena dos Whitman que, antes de chegarem ao local do funeral, vão recuperar um carro do pai que nem sequer está pronto e que devolvem de novo à oficina. Os funerais também são diferentes, porque num, são os filhos que perdem o pai e, no outro, um pai que perde um filho. No entanto, o tema aqui é a perda e a forma como cada um lida com ela. Se os Whitman parecem não conseguir lidar com a ausência do pai no caso dos habitantes da pequena povoação a morte parece ser entendida como algo natural, que faz parte da vida. Há, por isso, um entendimento diferente da dor e da morte.

Com este momento, os irmãos compreendem a importância de estarem unidos perante a desgraça que os atingiu. O fim do ritual é revelador quanto à ideia de mudança, uma vez que os irmãos lavam o corpo num rio próximo, purificando-se.

Na última parte da viagem, os Whitman estão mais decididos e, por isso, resolvem partir para casa; quando finalmente partem, conscientes de que a sua mãe não os quer ver como explicou numa carta que lhes enviou, os irmãos são acompanhados de todos os habitantes da aldeia que se despedem deles em sinal de respeito e compreensão.

No aeroporto, cada um deles tem um momento redentor: Jack telefona à sua (ex-) namorada, Francis pede desculpa ao seu assistente e reconhece a necessidade de continuar a sua cura, tanto a nível físico como espiritual, e Peter telefona à mulher,

explicando-lhe onde está, pedindo-lhe desculpa, mostrando que está pronto a crescer e assumir as responsabilidades, comprando inclusive uma peça de roupa para o seu filho. Contudo, a viagem nunca estaria completa sem os irmãos estarem perante a sua mãe.

### ***Let us now praise the (famous) Whitman brothers***

A união dos três irmãos após a saída do aeroporto corresponde, em Anderson, a um novo sentido de família. Numa cena que ecoa *Easy Rider*, Francis, Jack e Peter viajam de mota (com um carro carregado de bagagens) pela Índia e este é o momento em que, absolvidos, viajam como um todo (May, 2009: 1). A travessia do espaço deserto da Índia, remanescente da sua juventude, permite-lhes aceitar os seus problemas e tentar resolvê-los, naquele que é, acima de tudo, um caminho de crescimento, pois no fim da viagem os irmãos aceitam o facto de serem adultos.

Na realidade, essa emancipação apenas fica completa quando os três irmãos confrontam a mãe, que, ironicamente, os abandonou para ir ajudar crianças desfavorecidas. Patricia Whitman (Anjelica Houston) continua a tratar os filhos como crianças – na forma como organiza e controla o pequeno-almoço, por exemplo, um tique passado para Francis – e recusa reconhecê-los como adultos, o que pode, eventualmente, indicar a falta de desenvolvimento afectivo entre ela e os filhos.<sup>151</sup> Na verdade, ela recusa-se a discutir assuntos de maior profundidade, como Browning comenta:

She is happy for exchanges to remain at the level of everyday domestic organization rather than addressing deeper concerns, like why she was not at their father's funeral. They cannot understand why she is staying there, and her claim that people need her at the nunnery is not really borne out by what we see. The brothers do need to grow up but simply abandoning her family is arguably not the most responsible way to achieve this. Being reluctant to meet her children who have traveled halfway across the world and then vanishing again just as suddenly makes it hard to attribute any substantial metaphorical significance to her role. (2011: 86)

Como acrescenta ainda o autor, Patricia sugere que é necessário que os irmãos se

---

<sup>151</sup> Atente-se no facto de a mãe ser representante do Cristianismo, uma das marcas do Ocidente, manifestando uma dimensão altruísta para com povos mais necessitados, porém, representante de um certo abandono, pois ela é a responsável pelo vazio emocional dos seus filhos. Para além disso, a utilização de Anjelica Houston no papel de mãe em grande parte dos filmes de Anderson é significativa, uma vez que os seus papéis estão quase sempre relacionados com a temática da dissolução familiar.

expressem mais, mas recorre a uma forma de expressão silenciosa, olhando nos olhos os seus filhos, fazendo exactamente o contrário daquilo que ela propõe. Esta cena é contraposta por uma série de imagens das pessoas que são mais queridas aos irmãos: Brendan, o assistente, Alice, a mulher de Peter com a criança, a empregada e o empregado do comboio, o pai dos irmãos, a ex-namorada de Jack, tudo personagens que fizeram parte da viagem dos Whitman. No dia seguinte, a mãe desaparece, deixando-lhes o pequeno-almoço feito como quando eram crianças. No entanto, e contrariando uma das leituras de Browning (2011: 86-87), os laços de afectividade entre os irmãos saem reforçados e, por isso, conseguem efectuar o ritual que estavam a tentar realizar, desde o início do filme.<sup>152</sup> Embora o processo seja, de certa forma, ridicularizado por Jack e Peter, o enterrar das penas de pavão é simbólico, porque significa o encerrar de um capítulo e de um certo passado, o que depois se confirma na cena final.

A secção final do filme ecoa a cena de abertura, mas com os irmãos a correrem para o comboio. De modo a poderem chegar ao veículo, num gesto simbólico, eles libertam-se da pesada bagagem que carregavam consigo. A metáfora é clara: para poderem continuar em frente os irmãos necessitavam libertar-se da bagagem emocional. Para além disso, libertam-se das riquezas que os impediam de verdadeiramente experienciar a sua viagem, sendo que, ao abdicarem do material, estão a aceder ao espiritual. O seu *status quo* altera-se, no sentido em que, embora a viagem não tenha sido completamente transformadora, eles estão mais sábios e adultos, o que lhes permite iniciar um novo caminho.

O crescimento pessoal é notório no modo como Jack decide não ir ter com a (ex-)namorada, procurando um novo amor; como os tiques de Francis são aceites pelos irmãos que já não se importam que ele guarde os passaportes; ou como Peter retira os óculos do pai, acedendo assim a uma nova realidade que não está marcada pelo luto. Para além disso, a entrada neste novo comboio é também metafórica. O primeiro era um veículo confortável, luxuoso, onde não era possível uma ascese espiritual. O segundo, pelo contrário, não é tão luxuoso, está carregado de cores vermelhas quentes e possui o desenho de um tigre, o que indica uma atitude mais feroz dos irmãos perante a vida.

A última cena revela, de acordo com Penner (2011: 73), como eles

---

<sup>152</sup> Ao contrário do autor defendo que as personagens sofrem uma transformação no fim da viagem.

aprenderam a respeitar mais a nação em que se encontram (por exemplo ao saírem para fumar fora da cabine) e estão mais bem preparados para compreender os seus estados emocionais conflituosos. Como o autor sugere ainda, Anderson está a explorar a viagem para mostrar que a mudança parte da iniciativa das personagens que, no final, não têm nenhuma epifania, mas estão mais amadurecidas. Para Anderson, não há um sentido místico na forma como explora a Índia, pois a verdadeira transformação dos irmãos Whitman dá-se no regresso, e não durante a viagem.

O fim da viagem é o princípio de uma outra onde, mesmo com muitos dos assuntos ainda por resolver, eles estão mais preparados para enfrentar a realidade. Tal como o seu nome indica, numa clara alusão a Walt Whitman e a Jack Kerouak<sup>153</sup>, os irmãos são agora pioneiros da *open road* prestes a descobrir o que esta nova viagem lhes reserva e conscientes de que, como ilustra Francis, na vida não vale a pena traçar um itinerário porque, a qualquer momento, o destino pode alterá-lo, sendo o mais importante aceitá-lo, seguir em frente e não viver na angústia, como em *Sideways* (2004).

---

<sup>153</sup> Note-se também que os nomes dos irmãos são influenciados por Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich e Jack Nicholson. Há também ainda uma outra influência importante em *The Darjeeling Limited*, que é o filme *The River* (1951), de Jean Renoir.



**4.3. *Sideways*, Alexander Payne (2004)**  
**Viagem ao lado**



Trabalho criativo sobre imagen de  
*Sideways* (2004), de Alexander Payne





## Alexander Payne: um cinema de pequenas revelações

Apesar de poder estabelecer-se uma ligação entre Alexander Payne, Wes Anderson e os seus contemporâneos, a forma de filmar do primeiro é mais convencional, especialmente por não ser tão radical quanto a dos seus pares. Como afirma Mayshark (2007: 8), Payne, tal como Noah Baumbach, por exemplo, não se distingue por uma composição cinematográfica com características inovadoras a nível visual, tecnológico ou narrativo, talvez por não ter absorvido as influências pós-modernistas dos seus compatriotas.<sup>154</sup> Pelo contrário, e como acrescenta ainda o autor (idem), Payne parece ter pouca tolerância para personagens com alguma dose de excentricidade, como mostram os seus primeiros dois filmes, e prefere criar um sentimento de choque nos seus espectadores, abordando temas controversos:

His initial pair of Midwestern black comedies – *Citizen Ruth* and *Election* – had a bracingly low tolerance for fools and foolishness, and a willingness to shock (*Citizen Ruth* is a comedy about abortion) that set them apart. His next two, *About Schmidt* and *Sideways*, were more traditional comedies about lonely men on metaphorically significant road trips. Payne's films are well written and smart, but not particularly anarchic or eccentric. (Mayshark, 2007: 8)

As suas duas primeiras obras filmicas distinguem-se pela forma como trabalha as personagens e o modo como centra a sua atenção em determinados assuntos, como a política, o aborto, as relações amorosas, entre outros. Embora algumas das temáticas filmadas pelo realizador estejam relacionadas com aquelas que os restantes autores focam, o seu mundo cinematográfico recai mais sobre o uso de uma narrativa impregnada de sátira e de crítica, com um lado cínico que incomoda, especialmente no que toca às três últimas obras, que se centram em homens de meia-idade, numa (possível) trilogia sobre a crise identitária e a necessidade de enfrentar/aceitar o mundo adulto: *About Schmidt* (2002), *Sideways* (2004) e *The Descendants* (2011).<sup>155</sup>

Os seus dois primeiros filmes, *Citizen Ruth* (1996) e *Election* (1999), possuem um sentido de desafio à autoridade vigente, muito ao contrário das suas obras mais recentes. O primeiro incide sobre o dilema do aborto, ao contar a história de Ruth

---

<sup>154</sup> Apesar de Baumbach colaborar com Anderson, como em *The Life Aquatic with Steve Zissou*, a sua forma de filmar é muito menos radical e mais convencional.

<sup>155</sup> Como se pode verificar, esta temática aproxima Payne de realizadores como Lynch, Jarmusch ou Wenders (Mills, 2006: 201). *Nebraska* (2013), o filme mais recente de Payne, também recorre ao formato do *road movie* e centra igualmente a sua atenção sobre um protagonista mais velho. Para além disso, é importante notar que a utilização da caravana coloca a esfera doméstica e a rebelde no mesmo lugar e em viagem.

Stoops, interpretada por Laura Dern, que se vê no meio de uma guerra entre grupos a favor e contra a interrupção voluntária da gravidez, das quais ela tira partido e ganha algum dinheiro. *Election*, por seu turno, adaptado do romance homónimo de Tom Perrotta de 1998, é uma sátira à política e à vida suburbana, particularmente a nível do liceu, centrando-se no confronto entre um professor, Jim McAllister (Matthew Broderick), e Tracy (Reese Witherspoon), uma aluna. Contudo, é com *About Schmidt*, adaptação livre do romance homónimo de Louis Begley de 1996, o seu terceiro filme, que Payne ganha reconhecimento enquanto cineasta.

Servindo-se do género do *road movie*, o realizador cria uma história em que, como nota Mills (2006: 201), a geração *Easy Rider* regressa à estrada, especialmente porque Schmidt é protagonizado por Jack Nicholson que participou no filme de Hopper, mas também foi figura central em *Five Easy Pieces* (1970), de Bob Rafelson ou, inclusive, figura dissidente e não conformada em *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1974), de Milos Forman, baseado no romance homónimo de Ken Kesey. Como acrescenta ainda a autora, a personagem de Nicholson no filme de 1970 é um dos grandes pilares do “anti-establishment”, contrastando com Schmidt que respeita de forma submissa as ordens que a mulher lhe dá.

*About Schmidt* conta a história de um homem incapaz de lidar com o seu afastamento da vida activa ao reformar-se. De forma a preencher o vazio da sua vida, o protagonista resolve apadrinhar e apoiar uma criança da Tanzânia, Ndugu Umbo, a quem Schmidt escreve cartas a contar a sua vida. A sua mulher, por quem ele parece já não ter qualquer afecto, morre subitamente, vindo ele a descobrir que ela o traía. Para tentar lidar com todos estes factos, Schmidt parte pela estrada fora para ir ao casamento da filha. A viagem obriga-o a reflectir profundamente sobre a futilidade da sua vida à medida que visita locais da sua infância ou com os quais possui algum tipo de ligação.

Tal como Lynch, Payne coloca um homem com alguma idade na estrada, neste caso viajando na Winnebago, veículo que se transforma numa segunda personagem, e que representa a casa móvel de Schmidt. No entanto, enquanto a viagem de Straight parece ter efeito sobre os outros, porque o viajante tem uma missão redentora, esta personagem em particular apresenta um carácter mais cínico e auto-reflexivo, uma vez que o realizador revela um maior interesse em explorar a vida infeliz deste e de outros (anti)heróis:

Alexander Payne has become one of those figures who isn't just a film director — he's a *genre*. As much as I love *Election*, his 1999 breakthrough film, the Payne movie that really kicked off the Payne format was *About Schmidt* (2002). The leisurely, semi-planted version of the road-trip structure; the classically framed images of a falling-down American middle class that Hollywood is no longer in touch with and no longer knows how to show us; the earnest, damaged heroes with their family ties and family demons; the arcs that are built not out of screenwriting-class “story points” but, rather, out of experience — arcs that serve as emotional bridges from one state of being to another. (Gleiberman, 2013: 1)

Segundo o autor, Payne opta por explorar as vicissitudes do amor, da amizade e da solidão através de personagens que vivem angustiadas perante o seu próprio conformismo. Geralmente são homens que estão perdidos no meio da vida moderna, que vivem no passado e são o produto dessa mesma vida: protagonistas que já não são jovens e que passaram ao lado das grandes oportunidades o que, no fundo, faz deles inevitáveis homens falhados, em declínio físico e psicológico (Peberdy, 2011: 163), mas carregados de esperança, como acontece em *The Descendants*, por exemplo. Embora este último filme não seja um *road movie*, o protagonista embarca numa viagem física e espiritual (Gleiberman, 2013: 1), provocando uma transformação que o faz compreender a importância da herança (espiritual, cultural, familiar) da terra onde vive.

Payne opta assim por colocar personagens próximas do quotidiano no grande ecrã, viajantes por caminhos complicados e com verdadeiras lutas, mais humanas — uma influência do cinema dos anos 70 do Séc. XX — que, à medida que avançam no seu percurso, se abrem de novo para o mundo e voltam a aprender a viver, compreendendo que há algo mais na vida do que apenas as suas visões singulares e filosofias próprias (Bilge, 2012: 1).<sup>156</sup> Contudo, fá-lo com uma certa ironia e humor, concentrando a sua atenção sobre o aspecto auto-ilusório das vidas das personagens, como no caso de Miles (Paul Giamatti) e Jack (Thomas Haden Church) em *Sideways*.

---

<sup>156</sup> Para além desta influência o realizador é muitas vezes comparado a Preston Sturges e Billy Wilder pelo uso de diálogo irónico e pelo comentário social. O próprio Payne confessa também ser influenciado pelas comédias italianas dos anos 50 e 60 do Séc. XX como, por exemplo, *Divorzio all'italiana* (1961) e *Sedotta e abbandonata* (1964), ambos de Pietro Germi ou *Il Sorpasso* (1962) de Dino Risi, especialmente porque estas são obras que apresentam personagens que aceitam gradualmente algo mais do que as suas visões únicas e fazem-no com um certo sentido de humor (Bilge, 2012: 1).

## *Sideways*

Katie Mills (2002: 201), referindo-se a este filme, nota que é uma obra que reflecte sobre a importância da busca do amor e sobre o envelhecimento, não obstante os dois protagonistas ainda estarem no início da meia-idade. Contudo, a realidade para Miles e Jack é complicada, uma vez que as oportunidades estão a acabar-se para ambos, mostrando homens que enfrentam a suas vidas infelizes e solitárias:

*Sideways* reveals the inner workings of men who have a little too much autonomy and mobility in their unhappy lives. Payne's films return rebellion to the average white-collar man, using the genre to comment on the unmooring of identity in a mass-mediated world for people negotiating (or failing to negotiate) the gap between the image and the reality. (Mills, 2002: 201).

De acordo com a autora, as duas personagens não estão assim tão afastadas de Don Johnston, protagonista de *Broken Flowers* de Jarmusch, uma vez que estão à deriva e são incapazes de fixar-se. No caso de Don, a procura pelo possível filho concede-lhe um vislumbre de uma outra vida e, por isso, o filme reveste-se de alguma esperança. Em *Sideways*, a esperança surge através da relação que os protagonistas estabelecem com as mulheres que parecem corrigir a trajectória que os conduz a uma eventual tragédia, mantendo-os num caminho que os leva a uma possível felicidade, daí que Miles precise tanto de Maya (Virginia Madsen) e Jack necessite de Victoria (Jessica Hecht) – apesar da sua aventura com Stephanie (Sandra Oh) onde parece encarar um lado mais adulto – por esta representar a última grande oportunidade de estabilidade, o momento de fazer o que está certo e de assumir a idade adulta. Da mesma forma, Maya representa a hipótese de salvação de Miles de uma vida miserável e com problemas de alcoolismo e, ao mesmo tempo, a salvação do seu livro.

*Sideways* conta a história de Miles e Jack, dois homens com cerca de 40 anos, um divorciado há mais de dois anos e outro prestes a casar. Para aproveitar o período antes do casamento, Miles, o padrinho de Jack, leva-o numa viagem às regiões vinhateiras em Santa Barbara, na Califórnia.

Este é o primeiro filme de Payne em que o realizador se afasta do local habitual das suas filmagens, o Nebraska. Esta decisão deve-se à forte cultura vinícola da zona – o vinho tem um papel importante no filme – mas também se torna uma opção simbólica, uma vez que um dos temas tratados é o carácter ilusório do *American Dream* e da indústria de Hollywood, no sentido em que as duas

personagens são figuras falhadas. Este é, no fundo, o cenário idílico que entra em claro contraste com personagens a lutar pelas suas vidas.

Miles vive num estado permanente de depressão. O divórcio da sua mulher, resultado de desentendimentos e quiçá de abuso de álcool, faz dele um homem solitário com uma profissão que não corresponde aos seus desejos, uma vez que é professor de inglês de 8º ano, frustrado por não ser um escritor famoso. A sua obra foi entregue a várias editoras e recusada constantemente, embora tivesse alguma qualidade.

Aliás, nas primeiras cenas de *Sideways*, observamos Miles, depois de uma noite de elevado consumo de álcool, deitado no seu quarto, um espaço caótico, desarrumado, solitário, simbólico da forma como o protagonista vive a sua vida. De algum modo, Miles é o protagonista que se segue a Harvey Pekar, também interpretado por Paul Giamatti, em *American Splendor* (2003); a grande diferença é que, no segundo, se trata de um autor publicado. Miles, porém, parece ainda mais desesperado por não ter nada por que lutar. Na verdade, se as personagens anteriores de Payne parecem desejosas de encontrar um sentido para a vida, de lutar por algo, Miles apenas parece querer atravessar o tempo, dado o seu ar impávido perante a realidade. Talvez a única grande paixão que Miles possui sejam os vinhos que, neste filme, ilustram a sua sede de obter algum conhecimento, um lado prazenteiro da vida e, acima de tudo, são metáfora para caracterizar as duas principais personagens.

Payne procura trabalhar sobre o lado áspero da vida e a fragilidade do ser humano perante esse reconhecimento. Isso é perceptível, por exemplo, quando Miles visita a sua mãe, fazendo uma pequena paragem antes de seguir com Jack numa semana de férias, uma espécie de despedida de solteiro. Em primeiro lugar, a mãe de Miles centra a sua atenção em Jack, um actor famoso em declínio, e, em segundo, pergunta a Miles se ele tem dinheiro, sinal de que não é a primeira vez que esta situação ocorre. Miles rejeita a ajuda pois, minutos antes, tinha entrado no quarto da mãe e roubado algum dinheiro de uma lata, o que também demonstra reincidência. Para além disso, é clara a ausência de uma figura paternal na família de Miles, uma vez que ele olha para a fotografia dele e de seu pai com alguma nostalgia, lembrando, talvez, um tempo mais fácil e feliz.

Mas não é só Miles que é uma figura falhada. Jack, que funciona em grande parte como a antítese do seu amigo a vários níveis, é um actor famoso cuja carreira está em clara decadência: vive de pequenos trabalhos a nível de publicidade, de rádio,

não desempenhando um grande papel há algum tempo.<sup>157</sup> De facto, Jack vive da glória de um filme que fez há vários anos atrás, onde, mais jovem, interpretava um médico. Para encontrar um modo de sobrevivência, Jack pretende casar-se com Victoria, cujo pai é rico, na esperança de poder vir trabalhar para ele. Ademais, ao contrário de Miles, Jack atingiu uma espécie de momento na vida em que está perfeitamente resignado com tudo o que lhe aconteceu, seja a nível profissional, seja a nível emocional. Enquanto Jack revela alguns traços de juventude com o seu ar descontraído de surfista, Miles tem um ar mais velho. Se para Miles esta viagem é uma ocasião de alguma reflexão, mas também uma oportunidade de saborear vinhos, para Jack a viagem representa o último momento de libertação antes de aceitar a idade adulta, como nota Heyraud:

Miles's agenda for the trip is to revel in the wonders of wine, golf, and gastronomy. He is aghast, if not a bit envious, witnessing his friend's delirium of Don Juanism; an unbridled intention to have one last fling before his upcoming marriage to the well-heeled Victoria (Jessica Hecht). It is upon this note of dissonance that their journey begins. The audience is privy to a version of male bonding wherein disparate attitudes blend together in a fabric of camaraderie that cannot be cut. There is enough genuine relatedness between Jack and Miles to withstand the precarious events that occur throughout their trip. (2005: 340)

Na verdade, o filme é, sobretudo, sobre o crescimento destas duas personagens que, apesar de antagónicas, são amigos, porque representam dois homens incapazes de crescer que precisam não só um do outro, como também das mulheres que encontram na sua viagem e na sua vida.

### **Homens que precisam de mulheres**

Em *Sideways* Payne coloca em evidência uma relação entre dois amigos, Miles e Jack, usando não só a estrutura do *road movie*, mas também a do *buddy film*. No entanto, o lado estático, a ausência de acção e o sentido realista do filme demarcam-no do *buddy film* mais tradicional, pois uma das grandes características que o filme opta por não adoptar é a ausência de figuras femininas, até porque Jack é

---

<sup>157</sup> De acordo com Derek Nystrom (2005: 1), as escolhas dos actores servem como uma alegoria dos diferentes gostos da classe-média: "Payne's casting choices here serve as an allegory of this opposition in middle-class taste cultures: Giamatti is an independent film star, last seen as Harvey Pekar in the brilliant and critically heralded *American Splendor* (2003), while Church was last seen on cable reruns of *Wings*, a mediocre but successful sitcom."

incapaz de parar de tentar ter relações sexuais com as várias mulheres que encontra ao longo do caminho.

Enquanto Miles procura aproveitar o seu tempo para beber álcool, visitar as vinhas, fazer comentários elaborados sobre vinhos, Jack quer divertir-se de outra maneira. Miles não entende a situação de Jack. Aliás, os dois amigos parecem não ter nada em comum, embora, de alguma forma, acabem por complementar-se. Miles tenta incutir algum sentido de responsabilidade em Jack e este, em contrapartida, tenta tornar Miles mais espontâneo e menos envergonhado, uma vez que o apresenta sempre como escritor prestes a ser publicado.

Estas perspectivas antagónicas apresentadas por Payne são ainda mais claras quando os dois iniciam as suas visitas às adegas e Miles tenta ensinar a Jack os truques para compreender um bom vinho. Contudo, ao contrário de Miles, Jack não tem qualquer sentido de gosto pelo vinho, pois nem sequer consegue distinguir os mais variados aromas e sabores, como nota Nystrom:

While Miles's love of wine is never shown to be anything less than genuine, it also performs a compensatory function for a man who likes to think of himself as a Robbe-Grillet-style novelist and yet must teach eighth-grade English. *Sideways* also implies that Miles has a drinking problem, for which his oenophilia is a cover. Yet the film is also attuned to ways in which taste is only weakly correlated with class position and with monetary wealth. Although Jack is more successful than Miles, his palate and his appetites are exuberantly indiscriminating. (Nystrom, 2005:1)

O maior interesse de Jack é beber o vinho e tentar arranjar uma rapariga para se divertir, tentando pressionar o seu amigo para fazer o mesmo com Maya, uma empregada de mesa que Miles conhece das suas habituais viagens à região vinhateira. É numa dessas visitas que Jack estabelece uma relação, se bem que temporária, com Stephanie, amiga de Maya. Stephanie representa a oportunidade de fuga à consumação do matrimónio e, ao mesmo tempo, uma alternativa a esse mesmo matrimónio; Maya, por seu lado, é o par perfeito para Miles.

As mulheres têm um papel importante em *Sideways* porque são as personagens que se destacam pela sua força de carácter, ao contrário dos homens que parecem completamente perdidos.<sup>158</sup> Maya, por exemplo, passou pelo mesmo

---

<sup>158</sup> Neste sentido, a ex-mulher de Miles também conseguiu seguir em frente, arranjou novo marido e está grávida. Miles, por sua vez, não a consegue esquecer e, sempre que bebe muito, tem o hábito de telefonar-lhe, sinal de que ainda vive preso a um passado que já não faz sentido, excepto para ele.

processo que Miles, mas, no entanto, sobreviveu e continua a lutar pela vida. O seu interesse por vinho desperta a curiosidade de Miles e faz com que este se abra, o que acontece numa das cenas mais importantes do filme, quando esta lhe pergunta o porquê de gostar tanto de Pinot:

**MILES:** I don't know. It's a hard grape to grow. As you know. It's thin-skinned, temperamental, ripens early. It's not a survivor like Cabernet that can grow anywhere and thrive even when neglected. Pinot need constant care and attention and in fact can only grow in specific little tucked-away corners of the world. And only the most patient and nurturing of growers can do it really, can tap into Pinot's most fragile, delicate qualities. Only when someone has taken the time to truly understand its potential can Pinot be coaxed into its fullest expression. And when that happens, its flavors are the most haunting and brilliant and subtle and thrilling and ancient on the planet. (Payne & Taylor, 2005: s/p)

Miles não está apenas a comentar a sua predilecção por Pinot, visto que esta descrição é, no fundo, alusiva a si próprio. Tal como o Pinot, também ele precisa de ser compreendido, necessita de atenção para que percebam o seu verdadeiro potencial e as suas qualidades e Maya sabe como o fazer, porque também ela revela uma intensa paixão pelos vinhos:

**MAYA:** I like to think about the life of wine, how it's a living thing. I like to think about what was going on the year the grapes were growing, how the sun was shining that summer or if it rained... what the weather was like. I think about all those people who tended and picked the grapes, and if it's an old wine, how many of them must be dead by now. I love how wine continues to evolve, how every time I open a bottle it's going to taste different than if I had opened it on any other day. Because a bottle of wine is actually alive – it's constantly evolving and gaining complexity. That is, until it peaks – like your '61 – and begin its steady, inevitable decline... And it tastes so fucking good. (Payne & Taylor, 2005: s/p)

Esta demonstração de confiança e afecto faz com que Miles lhe empreste o seu romance que não vai ser publicado para ela ler. Com este gesto, mostra ter confiança nela, ao mesmo tempo que revela o seu crescimento pessoal. Jack, por seu turno, também estabelece uma boa relação com Stephanie e com a filha desta, ficando apreensivo relativamente à decisão de casar. Para Jack esta é uma forma de, mais uma vez, adiar a entrada no mundo adulto – até porque ele não consegue parar de conquistar mulheres – porém, para Miles, esta é oportunidade perfeita para a mudança.



## Pinot and Cabernet

Desde cedo que, em *Sideways*, o vinho surge também como metáfora para um estado de embriaguez, de letargia, de evitar lidar com a realidade, especialmente no caso de Miles. Os dois vinhos mais citados ao longo do filme são, na verdade, o retrato de ambos os protagonistas. Jack, o Cabernet que consegue sobreviver e talvez impor-se em qualquer lado, mesmo quando negligenciado, e Miles, o Pinot, que necessita de todo o cuidado para poder persistir e evoluir com o tempo. Cada uma destas duas personagens representa conceitos diferentes de existência: por um lado, uma profunda melancolia e, por outro, irresponsabilidade; no entanto, também é o vinho que aproxima todas as personagens deste filme.

As vinhas representam um espaço belo, mas de transgressão que contrasta com um retrato da América que Payne tenta apresentar em *Sideways*, um lado *trashy* da vida, que entra em oposição com a beleza da paisagem americana, como nota Nystrom:

As in *About Schmidt*, Payne is alert to both the beauty of the American landscape and the trashiness of American life. He understands both the humor and the pathos of chain restaurants and tract homes. Like *Schmidt*, Payne lingers in spaces long enough for us to gather some clues about a character (think of Schmidt checking out his future son-in-law's bedroom with its wall of underachievement). In *Sideways* you'll see Miles' mother bustling about her tacky condo in Oxnard, with its glass case of Hummel figurines (more shades of *About Schmidt*), and, in the film's most disgustingly riotous scene, the trashed-out abode of Jack's illicit waitress, a place that looks like it was ransacked during a visit by TV's *Cops*. Like the easy-growing Cabernets and the common Merlots Miles so despises ("If anyone orders Merlot, I'm leaving!" he shouts before he and Jack meet up with their dinner dates), America expands with thick, hearty and mostly uninspired ugliness, while delicate people like Miles dwell along the fringes. (2005: 1)

Se alguns locais que Miles frequenta estão carregados de beleza, outros, por sua vez, realçam a fragilidade do protagonista e são reflexo da fealdade da nação, como, por exemplo, a cena em que é necessário recuperar a carteira de Jack: um ambiente triste e cinzento, dois corpos desproporcionais a terem relações sexuais e, ao mesmo tempo, a televisão ligada, enquanto Bush faz um discurso à nação.

Adicionalmente, o filme ganha uma dimensão melancólica e trágica quando Miles revela a Maya, sem querer, que Jack se vai casar. Stephanie espanca Jack com o

capacete da moto, rebentando-lhe o nariz e Miles perde a confiança de Maya. Ambos regressam para o casamento de Jack, que vê na sua futura mulher a sua grande hipótese de salvação. Por seu lado, Miles é confrontado, no casamento, com a sua ex-mulher que está com outro homem, feliz, deixou de beber e está grávida. Este momento agrava ainda mais a condição melancólica de Miles, sublinhado a sua solidão. Miles retira-se do casamento e vai a casa buscar a garrafa de Château Cheval Blanc, 1961, que ele havia guardado para uma ocasião especial. No entanto, a cena seguinte não mostra qualquer tipo de celebração, pois Miles acaba a beber o vinho num restaurante de *fast food*, como nota Nystrom:

The film plays this moment as a bittersweet acceptance of failure: Miles has learned that his ex-wife has not only remarried but is pregnant, and his consumption of the wine can be construed as his acknowledgment that there are no significant achievements or pleasures left for him. But what if we were to read this moment differently? What if we were to note that it is a moment where Miles enjoys his rarified pleasures, but without any outer significations of class distinction? After all, sneaking sips of an alcoholic beverage in a fast food joint erases the line between wine-lover and wino. Furthermore, his fellow pleasure-seekers are probably a few steps down the socioeconomic ladder even from those who like to take a day trip to Frass Canyon. And they are all, Miles included, guiltlessly eating food that tends to produce the kinds of bodies we recently saw being transported into erotic delight at the thought of non-normative marital arrangements. In short, we might read the scene as one where Miles's specialized taste no longer separates him from those with less cultural capital, but instead offers him a sensual pleasure that is simply one among many in the room. (2005: 1)

A análise de Nystrom aponta duas leituras significativas. Por um lado, a aceitação de Miles enquanto personagem falhada, pois todo o seu percurso durante o filme parece culminar na conclusão de que não há nada pelo qual valha a pena lutar e, por isso, o protagonista não tem qualquer razão para guardar o prazer de beber uma garrafa de bom vinho se não existem mais ocasiões especiais. Por outro lado, a cena pode ser interpretada como o último momento de verdadeiro prazer, mas longe do universo da cultura vinícola, longe de Maya, o que faz de Miles um ser perfeitamente comum, como todos os outros clientes. Esta cena contraria todo o sentido de experiência de beber vinho a que Miles alude no princípio da viagem, porque normaliza o acto e torna-o banal, expresso, por exemplo, na forma como Miles bebe o vinho em copos descartáveis com o logo da cadeia de *fast food*. Como nota ainda Nystrom, a cena compara Miles aos corpos dos quais anteriormente ele tinha fugido, os quais, por sua

vez, surgem associados à *trashiness* da nação e talvez este seja um comentário do realizador ao apontar o quão facilmente se circula na fronteira entre o sucesso e o falhanço, como no caso de Miles.

Apesar de tudo, o que distingue Miles é a sua paixão. Payne poderia ter terminado o filme com Jack a casar-se e a personagem de Giamatti sozinha, num local sombrio, banal, a beber vinho. Contudo, há uma pequena mudança nas personagens que parecem inicialmente fechadas ao mundo, mas que começam gradualmente a abrir-se para voltar a viver. Se Jack aceita um lado adulto da vida, Miles não se resigna à sua condição solitária e falhada. Aliás, o momento em que Miles bebe a garrafa de vinho de 61 pode ser interpretado como um período de reflexão, de abandono de uma certa vida porque o protagonista se sente aberto à transformação, embora subtil.

Por isso mesmo, Miles, tal como o seu nome indica, efectua uma viagem que culmina na possibilidade de transformação.<sup>159</sup> Esta leitura é corroborada pela última cena em que o protagonista caminha em direcção à casa de Maya após esta lhe ter telefonado com um comentário positivo sobre o seu romance. Caminha decidido para a porta de Maya revelando, eventualmente, a forma como pretende encarar os desafios da vida, como nota Heyraud:

Miles's sensory exploration has been mainly confined to wine. Perhaps he can expand his horizon to mitigate his moods and move into another dimension of his psyche. As he walks toward Maya's apartment, he assumes a posture that is more inspired and straightforward than his usual oblique and "sideways" approach. With hopeful determination, he ascends the stairs and knocks at the door, behind which holds the possibility of an awaiting Maya.

(2005: 341)

O percurso de Miles termina à porta de Maya com a esperança de que esta se abra para um novo caminho cheio de possibilidades. Tal como referido na primeira secção da análise a este filme, Payne é um realizador que procura pequenas revelações nos seus filmes. O final de *Sideways* é um desses momentos, uma vez que a narrativa termina de forma aberta, não oferecendo qualquer certeza de mudança na vida da personagem. No entanto, esse último momento não está destituído de esperança, pois o protagonista parece mais decidido, algo que se nota inclusivamente na alteração

---

<sup>159</sup> O nome de Miles significa milhas, que é uma unidade de medição de comprimento: uma milha equivale a, sensivelmente, 1609 metros. Por isso, o nome do protagonista é simbólico, aludindo assim a alguém com um perfil itinerante.

cromática da sua roupa, e expectante relativamente à possibilidade da porta de Maya se abrir e, com ela, um novo futuro.

Note-se que *Sideways* se refere à posição em que a garrafa é colocada na garrafeira, mas também é metáfora para as viagens acidentadas, sobre os altos e baixos do percurso e, essencialmente, sobre os desvios da vida, centrando a sua atenção sobre figuras que, como no caso de Miles, parecem viver ao lado, mas às quais é dada uma segunda oportunidade para a redenção. Neste sentido, é legítimo afirmar que Miles passa de anti-herói a herói: nunca desistindo da sua paixão, o vinho, parece transferi-la para a vida no sentido em que Heyraud afirmou anteriormente (2005: 341) ao referir uma maior abertura a outro tipo de experiências sensoriais que encontra pelo caminho. Desta forma, o protagonista não cede à angústia, mas sim às possibilidades da viagem. De resto, é importante notar que, para Miles, o percurso feito pelas vinhas é, essencialmente, de reflexão e transformação pois a verdadeira viagem parece começar no fim do filme, quando e se a porta de Maya se abrir.

Muito diferente é o que se passa no filme abordado a seguir, *Into the Wild*, onde a viagem efectuada por Christopher McCandless se reveste de possibilidade, mas não passa de uma ilusão.

**4.4. *Into the Wild*, Sean Penn (2007)**  
***I love not man the less, but Nature more***

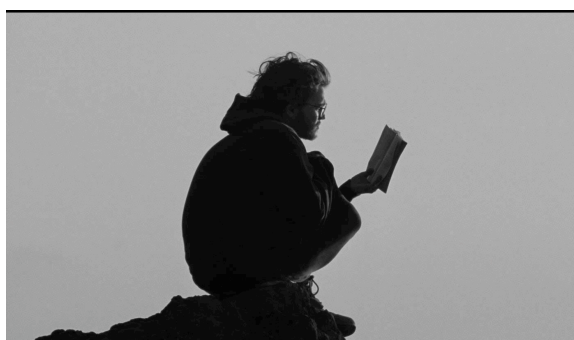


Imagem a preto e branco de Chris McCandless  
de *Into the Wild* (2007), de Sean Penn



### À margem: *outside society, that's where I want to be*<sup>160</sup>

Em Abril de 1992, Christopher McCandless parte em viagem pelos Estados Unidos, tendo como destino final o Alasca. O seu principal objectivo era estar em comunhão com a natureza e viver em solidão, longe da civilização. O seu corpo viria a ser encontrado, no Denali Park, quatro meses depois de ter chegado ao Alasca. Supõe-se que tenha morrido de fome ou envenenado por ter ingerido plantas venenosas, que confundiu com outras comestíveis; esta segunda interpretação, nunca provada, é uma teoria que John Krakauer desenvolve no seu livro *Into the Wild*, publicado em 1996, obra que tornou Christopher numa figura icónica da cultura americana comparável a pensadores como Henry David Thoreau.<sup>161</sup> Onze anos depois da narrativa literária, Sean Penn viria a fixar a história de McCandless no cinema (2007), elevando ainda mais esta figura, através da prestação de Emile Hirsch, ao colocar o protagonista dentro de uma tradição tipicamente americana: a do mito da fronteira e da viagem.

O filme de Penn procura reflectir sobre as várias viagens que o protagonista realiza até atingir o seu destino final, o Alasca. Ao fazê-lo, o realizador procura explorar os motivos que o levaram a abandonar o espaço civilizado para *entrar no lado selvagem*. *Into the Wild* é, portanto, um filme sobre a viagem iniciática e de formação de Christopher McCandless enquanto Alexander Supertramp, nome que adopta ao partir estrada fora.

Narrativa influenciada por *road movies* como *Easy Rider*, com o qual partilha semelhanças, pelo sentido de demanda e o cunho contracultural, o filme de Penn também partilha com o espectador uma imagem romântica, idealizada e até quimérica, na forma como filma a visão inocente do protagonista de uma existência a ser vivida unicamente no espaço selvagem. Ao rejeitar os valores vigentes, McCandless aceita os perigos que a viagem acarreta e que, a seu tempo, acabarão por fazer dele um herói trágico. Aliás, o protagonista surge como um viajante moderno que incorpora características do herói da obra *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818), de Lord Byron e, principalmente, valores transcendentalistas, como os descritos por Thoreau em *Walden* (1854). Ao mesmo tempo também é descendente de

---

<sup>160</sup> Foi já publicado um estudo deste filme em: Duarte, José (2013). “‘The road not taken’: A viagem em *Into the Wild* de Sean Penn”. *Avanca|Cinema* 2013. Editado por António Costa Valente e Rita Capucho. Avanca: Edições Cine-Avanca, 29-48.

<sup>161</sup> O livro surge a partir de um texto com cerca de 9000 palavras, intitulado “Death of an Innocent”, que foi publicado inicialmente na revista *Outside*, em 1993.

figuras como as dos vagabundos, pioneiros ou *cowboys*, homens que ora se afastam da civilização, ora procuram algo melhor, ao atravessarem a mítica fronteira, em busca de um certo paraíso que, no caso do protagonista, não passa de uma ilusão.

Na viagem até ao Alasca, conhecido como a “última fronteira”, o protagonista cruza-se com várias outras personagens, também elas marginais de alguma forma, e que ponderam acerca das suas vidas, quando confrontadas com McCandless.<sup>162</sup> Na verdade, e como afirma Primeau (1996: 33), os momentos na estrada criam oportunidades para questionar a sociedade vigente e os seus valores, proporcionando simultaneamente um tempo para reflexão profunda. A viagem de McCandless também explora uma temática recorrente do *road movie*, a família, uma vez que o protagonista foge da sua apenas para encontrar diferentes representações de famílias, nas quais ele também opta por não se inserir. Na realidade, McCandless não rejeita apenas os valores da sociedade ou familiares, mas sim tudo o que o rodeia, por forma a tentar alcançar a completa liberdade no lado selvagem da vida. Ao querer viver ao extremo os valores apresentados pelo autor de *Walden* – que estava perfeitamente consciente da necessidade de contacto com a sociedade – Christopher elimina a hipótese de regresso, condenando à partida a sua viagem ao insucesso. Em *Into the Wild*, o destino do protagonista revela-se fatal e contraditório indicando que a promessa da verdadeira felicidade individual nestes moldes é impossível, noção expressa pelo próprio viajante no suspiro final. Ainda neste contexto, McCandless cumpre com a tradição (Laderman, 2006: 19) de alguns filmes de estrada, onde o exilado, o marginal – como Wyatt e Billy – que parte em busca de uma verdade maior acaba por se tornar num herói trágico.

### **Várias tradições, uma viagem**

*Into the Wild* abre com uma epígrafe retirada do poema *Childe Harold's*

---

<sup>162</sup> O Alasca já tinha sido descrito por Ken Kesey como a última grande fronteira, na sua obra ficcional *Sailor Song* (1992). Este estado, o último reduto do sonho pioneiro, surge associado a um lado mítico, apetecível mas também devastador. Se, por um lado, os protagonistas querem entrar em plena comunhão com a natureza, esta revela-se perigosa, quando não é estabelecido um limite. É o caso de *Grizzly Man* (2005) de Werner Herzog. Já Kelly Reichardt explora a natureza de uma outra forma em *Old Joy* (2006), através da história de dois amigos que se reencontram enquanto viajam por uma floresta no Oregon. No seu segundo filme, *Wendy e Lucy* (2008), a realizadora regressa ao tema da viagem e aponta o Alasca como promessa que nunca se cumpre e, em *Meek's Cutoff* (2010), mostra como a viagem dos pioneiros foi um longa travessia do deserto, desmistificando, de alguma forma, a viagem por eles efectuada.



*Pilgrimage*, publicado por Lord Byron entre 1812-1818.<sup>163</sup> Este primeiro momento marca a importância da viagem e da natureza, dois temas que estão em clara evidência no filme.

*Childe Harold's Pilgrimage* é um poema extenso que descreve as viagens e reflexões de um jovem entediado com o mundo e que, desiludido com a vida anterior, resolve partir para terras estrangeiras. De acordo com Bishop C. Hunt (1976: 46), a obra de Byron expressa a melancolia e a desilusão de uma geração cansada das guerras napoleónicas, enfatizando, ao mesmo tempo, a impossibilidade do regresso e da obtenção de conhecimento (Hunt, 1976: 46). Estes são elementos cruciais para compreender *Into the Wild*, uma vez que Christopher McCandless partilha algumas características com o herói de Byron, ao partir numa aventura da qual não será possível regressar.<sup>164</sup>

Por outro lado, a relação que a narrativa visual estabelece com a natureza, que aparenta ser o lugar de estabilidade e libertação, por oposição a uma sociedade que oprime e desilude, surge de uma outra influência: a do movimento filosófico conhecido como Transcendentalismo<sup>165</sup>, representado por figuras como Emerson, Thoreau, Margaret Fuller ou Walt Whitman, entre várias outras.

O pensamento de Thoreau, em particular, parece ecoar no filme graças a *Walden* (1854), fruto de uma experiência do autor em recolher-se para Walden Pond, perto de Concord, no estado de Massachusetts, numa cabana, vivendo em comunhão com a natureza. Com este projecto, o autor procurava alcançar uma maior

---

<sup>163</sup> “There is a pleasure in the pathless woods,/There is a rapture on the lonely shore,/There is society, where none intrudes,/By the deep sea, and music in its roar:/I love not man the less, but Nature more.” (Canto CLXXVIII, Livro IV) de *Childe Harold's Pilgrimage*, publicado entre 1812-1818.

<sup>164</sup> O protagonista, de certa forma, tem características do “Byronic Hero”, por ser também ele uma figura marginal, rebelde, tratado como uma espécie de exilado, auto-consciente, que tem problemas com o seu passado. Este tipo de herói irá ser reproduzido no cinema e na televisão em vários géneros diferentes. Sobre estas questões cf. Stein, Atara (2009). *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

<sup>165</sup> Embora o Transcendentalismo não seja de fácil definição, recupera-se aqui a explicação dada na *Stanford Encyclopedia of Philosophy*: “Transcendentalism is an American literary, political, and philosophical movement of the early nineteenth century, centered around Ralph Waldo Emerson. Other important transcendentalists were Henry David Thoreau, Margaret Fuller, Amos Bronson Alcott, Frederic Henry Hedge, and Theodore Parker. Stimulated by English and German Romanticism, the Biblical criticism of Herder and Schleiermacher, and the skepticism of Hume, the transcendentalists operated with the sense that a new era was at hand. They were critics of their contemporary society for its unthinking conformity, and urged that each person find, in Emerson's words, “an original relation to the universe” (O, 3). Emerson and Thoreau sought this relation in solitude amidst nature, and in their writing. By the 1840s they, along with other transcendentalists, were engaged in the social experiments of Brook Farm, Fruitlands, and Walden; and, by the 1850s in an increasingly urgent critique of American slavery.” (Russell, 2011: 1). Disponível em: <http://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=transcendentalism>

compreensão da sociedade através da introspecção pessoal, levando uma vida simples e auto-suficiente e, ao mesmo tempo, celebrando a importância das virtudes do mundo natural, como aponta Joseph Wood Krutch na introdução à obra:

At Walden he [Thoreau] would also be closer to Nature which he thought was already disappearing from the village. Nevertheless, it is a very great mistake to think of him as a mere romantic primitivist who wanted to become a Noble Savage. He himself said that “decayed literature makes the best soil”, and the he sometimes walked the woods as an heir to the ages. (2004: 8)

Como Krutch desenvolve (2004: 8-9) e Philip Cafaro aprofunda em *Walden, Thoreau's Living Ethics: Walden and the Pursuit of Virtue* (2004), Thoreau opta por remover-se da sociedade com o intuito de adquirir o conhecimento e as revelações que lhe permitirão atingir uma maior coerência espiritual e intelectual. A escolha deliberada de viver na cabana tem um propósito prático, uma vez que o autor inicia o seu texto dirigindo-se à comunidade de leitores, inspirando-a a melhorar a sua vida (Krutch, 2004: 8). Thoreau reconhece que o ser está sujeito a regras e costumes sociais (Watkins, 2009: 14), sendo frequentemente aprisionado por eles. No entanto, percebe que a recusa absoluta destas convenções cria uma fantasia de independência e não de interdependência (Watkins, 2009: 1), podendo conduzir a extremos indesejáveis, como acontece com McCandless que, repudiando todos os valores impostos pela sociedade dominante, se torna num absoluto marginal.

O protagonista rejeita o formato capitalista imposto pela sociedade e adota o estilo do vagabundo, desfazendo-se das suas posses materiais (dinheiro, carro), eliminando a maior parte das relações pessoais – daí também a sua escolha de uma viagem feita por caminhos alternativos – o que o associa mais ao espaço da natureza não tocada pelo humano (Cresswell, 2001: 9). Aliás, note-se que, quando Christopher parte pela estrada e dá forma à condição de vagabundo, ele opta por mudar de nome e passa a chamar-se Alexander Supertramp que, como o nome indica, faz com que ele incorpore definitivamente o espírito vagabundo.<sup>166</sup> Esta será a designação que o protagonista usará até à fase final em que habita no Alasca, sublinhando a sua

---

<sup>166</sup> “Supertramp” é traduzido no filme como vagabundo. O nome pode ser uma referência directa à banda inglesa formada no princípio da década de 70 do séc. XX. Contudo, o mais provável é que o nome estabeleça uma relação com as figuras errantes dos anos 50, 60 do mesmo século, vindas, sobretudo, da cultura *beat* e *hippie*. Para além disso, há uma clara relação com a autobiografia do poeta W. H. Davies (1871-1940) *The Autobiography of a Super-Tramp*, publicada em 1908, que relata a vida de um vagabundo no Reino Unido.

marginalidade, característica que, aliás, é central à existência do vagabundo, figura muitas vezes romantizada na cultura popular americana, e reconhecível pelas próprias personagens com a mesma condição, uma vez que Rainey (Brian Dierker) e Jan (Catherine Keener) assumem que ele é um *leather tramp*.<sup>167</sup>

*Into the Wild* coloca o protagonista perante o seu próprio destino, numa viagem empreendida de forma solitária, mas com grande tradição. Neste sentido, outra referência importante é a discutida por Giorgio Avezú (s/d: 1) que, com as devidas reservas, considera o filme uma reescrita do género *western*. De acordo com o autor, Alex conserva a visão pioneira, emulando a figura do cowboy, sendo confrontado com o mito da fronteira, que aqui é representado, não pelo Oeste, mas sim pelo Alasca, metáfora para o último local intacto, natural, sem a mão do ser humano.<sup>168</sup> Oscilando entre o vagabundo e o cowboy, o protagonista parece tender para este último por ter um objectivo com uma direcção em linha recta, mesmo que a sua viagem não seja linear. Na verdade, se, por um lado, Alexander parece estar associado ao vagabundo pela sua imagem e pelo sentido de errância, por outro, também pode ser comparado ao cowboy, que atravessa a natureza e tem um objectivo de viagem muito claro.

*Into the Wild* pode então ser lido à luz de um outro género, o *road movie*, que reúne grande parte destas tradições, como foi referido no capítulo 1 deste estudo. Como nota David Laderman (2002: 23), o *road movie* tem raízes clássicas, nomeadamente no caso do *western*, que é um claro antecedente na forma como trata o tema da precariedade da fronteira, espaço de convergência e antagonismo entre natureza e cultura. Para além disso, ambos os géneros exploram a ideia de errância e migração, tanto em termos narrativos como estéticos, através da figura do protagonista solitário.

Embora a viagem no *road movie* pressuponha um lado mecanizado – como a

---

<sup>167</sup> *Leather tramp* por oposição ao *Rubber Tramp* (como no caso de Rainey e Jan) é uma pessoa que vive numa condição nómada e atravessa o país a pé ou à boleia. Isto faz de *Into the Wild* mais do que um *road movie*, um *foot movie* (2013), designação que João Canijo utiliza para o seu novo filme sobre os peregrinos de Fátima, uma vez que é uma viagem feita a pé. Deste modo, a viagem tem um tempo próprio, mais lento e que é contrário ao ritmo evidenciado pelo *road movie*. Mas dadas as restantes características do filme de Penn, julgo poder afirmar que é um *road movie*, com uma outra velocidade que é comum a grande parte dos filmes que tratam o tema da viagem a partir de 2000, como foi anteriormente referido.

<sup>168</sup> Aliás, como ao autor confirma (s/d: 6), o Alasca, enquanto último espaço possível de ser explorado, parece ser a manifestação da morte da fronteira, porque é o lugar de morte e desfasamento desse mesmo espaço, o lugar da impossibilidade. Depois do Alasca parece já não haver mais nada.

utilização de um veículo motorizado – ela não necessita de ser moderna, nem rápida. O viajante contemporâneo do *road movie* parece não procurar a excitação da velocidade na estrada, mas um sentido mais profundo da viagem (Mills, 2006: 202) que responde a uma era que acomoda a condição pós-moderna, como afirma Oregon (2008: 156), em que há uma tendência para um decréscimo da mobilidade física num período de grande rapidez. Os viajantes dos filmes recentes de estrada procuram um tempo próprio que corresponde à condição física ou espiritual. A título de exemplo retome-se *The Straight Story* de Lynch, filme analisado no terceiro capítulo, que ilustra bem como o viajante define o tempo da viagem. Para além disso, como em *The Straight Story*, embora de forma diferente, também *Into the Wild* utiliza a estrada como um espaço propício à crítica da nação (Orgeron, 2008: 156) e da tecnologia, sendo que o *road movie* e a viagem, como Cohan e Hark defendem (1995: 2), se tornam no veículo através do qual são exploradas as tensões e crises do momento histórico em que o filme é produzido.

Esta repetição de ideias, presentes no primeiro capítulo deste estudo, reforçam a ideia de que *Into the Wild* é um *road movie*, até porque incorpora parte dos motivos recorrentes do género, como nota Jaime Correa no seu artigo “El Road Movie: Elementos para la definición de um género” (2006: 272), especialmente na forma como o mal-estar dos protagonistas do género faz com que estes se tornem verdadeiros marginais que procuram a liberdade na estrada. Uma das grandes atracções de partir estrada fora deve-se exactamente à liberdade que o carro e a estrada conferem. Contudo, o *road movie* reflecte criticamente sobre o poder confinante do veículo e o seu lado destrutivo, como referido na primeira parte deste estudo e explorado por Devin Orgeron (2008) em *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*.

O género surge enraizado naquilo que Leo Marx descreve como “ideal pastoril”, essencial para a tradição literária e cultural americana que deriva dos valores transcendentalista da veneração da natureza:

Rooted in the romantic spirit of the eighteenth and nineteenth centuries, pastoralism appears throughout the road movie cannon as both motivation and goal: a longing to escape America’s congested, confining urban centers; a compulsion to rediscover nature and taste the unpredictable wilderness; a burning need to withdraw from culture, sometimes to humanity itself. (Laderman, 2002: 18)

Como nota ainda David Laderman (2002: 18), a fuga torna-se contraditória, porque

embora a visão romântica de escapismo a uma sociedade opressiva derive do impulso de fugir à cultura industrial, esse espírito romântico está codificado pelos vestígios dessa mesma cultura. O protagonista é aquele que vê o espaço da *wilderness* como o local para a possível fuga e que permite a experiência metafísica e libertadora. Ao mesmo tempo, essa é uma possibilidade que não passa de uma ilusão, como evidencia Jaime Correa:

[...] el espacio salvaje del *road movie* no es más que un sueño quimérico, puesto que este género trata justamente de la modernidad, de sus logros y contradicciones, y la *wilderness* que pone en escena no es, en consecuencia, más que una evocación melancólica del carácter virgen e indomable del territorio norteamericano de antaño. (2006: 284)

Neste sentido, o autor confirma aquilo que Giampero Frasca já havia defendido na sua monografia sobre o género: a viagem na estrada continua a representar a tentativa de aceder a um ideal de fronteira, a uma evocação melancólica de um passado que já não existe ou que é impossível de alcançar:

Il viaggio sulla strada come sintomo di una profonda crisi culturale, come manifestazione di un movimento che vaga senza alcuna meta, perfettamente consapevole di trovarsi nell'impossibilità scoprire qualcosa di nuovo, nel vano tentativo di riuscire ad accedere ad un ideale di Frontiera che non esiste più sia come spazio fisico si a come investimento simbolico, perso com'è nell'inattuabile possibilità che la già vasta America si estenda maggiormente.

(2001: 10)

Daí que seja uma visão utópica a servir de motor para o protagonista partir e abandonar os limites da sociedade, mas a inabilidade de perceber o seu lado ilusório faz com que a viagem ganhe uma direcção catastrófica (Laderman, 2002: 19), como acontece em *Easy Rider*. Da mesma forma que, no filme de Hopper, os protagonistas procuram uma América que não conseguem encontrar, McCandless parece não compreender o necessário equilíbrio entre natureza e sociedade. O filme partilha ainda com *Easy Rider* vários pontos importantes: a temática contracultural e de demanda, a reflexão crítica sobre a mobilidade como forma de resistência, a tensão existente entre rebelião e conformismo, um sentimento de desencanto e, em especial, a forma como explora uma das temáticas pós-*Easy Rider*, a desagregação do conceito de casa e família (Laderman, 2002: 19).

## **A estrada, a família: Alexander Supertramp**

Em *Easy Rider*, Wyatt e Billy partem pela estrada fora em demanda da América genuína, numa viagem condenada desde o princípio, acabando por morrer às mãos daqueles que representam as forças conservadoras da estabilidade, o que faz com que falhem na tentativa de serem verdadeiramente contraculturais, daí a expressão “We blew it.”. Em *Into the Wild*, Christopher pretende isolar-se por completo da sociedade e viver na natureza, não só por achar que a primeira está corrompida, mas também como forma de fuga às constantes discussões que presenciava e aos problemas familiares, quando descobre que o seu pai tem uma segunda família. O protagonista parte porque a viagem na estrada permite ao viajante o escape àquilo que lhe é familiar (Laderman, 2002: 14), partindo à descoberta do desconhecido.

A história é narrada pela sua irmã Carine (Jena Malone), que mantém o tom diarístico da jornada, ao contar os momentos mais importantes da viagem do seu irmão, apontando as possíveis razões para a partida de Christopher, entre os quais os já mencionados problemas familiares, e ainda a fuga e a crítica à classe média suburbana, ao conceito de família e de casa, bem como a necessidade de querer percorrer um novo caminho numa busca interior.

O *road movie* é um género que explora a alienação e o desenraizamento provocado pela modernidade e pela tecnologia, que são vistas como uma ameaça à estabilidade familiar. Como referido anteriormente, o tema da família é importante no género, uma vez que é um assunto presente na maior parte dos filmes, pois a viagem permite ao viajante reencontrar-se e resolver os seus conflitos internos/externos. O protagonista viaja porque sente o impulso de partir, fugindo ao espaço doméstico, confinante, para depois regressar com mais conhecimento. Noutros casos, a viagem efectuada serve de interlúdio terapêutico (Laderman, 2002: 142), permitindo ao viajante a reconciliação consigo mesmo. Esta é uma narrativa que, ao contrário do modelo de *Easy Rider*, se aproxima de casa, ao invés de se afastar.

*Into the Wild* apresenta uma viagem com uma tônica mais rebelde pelo facto de se concentrar no confronto entre individualismo e família, visível, por exemplo, na forma como McCandless rejeita qualquer relação familiar ao longo do percurso, especialmente enquanto Alexander Supertramp.

Depois de abandonar o seu carro e de este ter sido destruído no Arizona, Supertramp viaja à boleia e encontra pela primeira vez, na Carolina do Norte, Rainey

e Jane, um casal de hippies representantes do movimento (falhado) dos anos 60. A visão romântica de Alexander inspira o casal que tem vindo a ter problemas na relação por causa de um filho ausente que ele vem substituir de alguma forma.

No estado de Dakota do Sul, segundo ponto de paragem, Alexander conhece Wayne Westerberg (Vince Vaughn), para quem trabalha nos campos de cultivo até este ser preso por pirataria. Wayne funciona como uma espécie de irmão mais velho de Alexander, a quem este confessa o seu plano de ir para o Alasca. Mais uma vez é impossível para o protagonista constituir qualquer tipo de laço familiar.

Seguidamente, Alexander desce o rio Colorado, onde conhece um jovem casal, até ao México. Apanhado por uma tempestade de areia é forçado a regressar a pé para os Estados Unidos, atravessando a fronteira, e a viajar escondido em carruagens de comboios. A viagem de comboio de forma clandestina, sem os documentos que havia perdido na tempestade, acentua a sua condição marginal e vagabunda que se reflecte na cena em que o segurança, apanhando-o numa carruagem, o espanca.

Antes de atingir o Alasca, Alexander tem ainda duas importantes paragens. A primeira é Slab City onde volta a encontrar Jane e Rainey. Localizada no estado da Califórnia, esta é uma pequena povoação constituída por hippies e figuras que pretendem viver à margem da sociedade e que, da sua marginalidade, formam uma comunidade que parece ter ficado presa aos valores contraculturais da década de 60 do séc. XX. Nessa comunidade, o protagonista conhece Tracy Trato (Kristen Stewart), uma jovem que se apaixona por ele, mas cujo amor Alexander rejeita. Como sempre, ele volta a partir, mesmo depois da insistência de Jane e Rainey para que fique, uma vez que ele completa a família não tradicional que é formada pelos dois. Alexander ignora este pedido, mesmo quando Jane lhe conta da fuga do filho, sublinhando a forma como os filhos conseguem ser cruéis para com os pais.

A última paragem antes da chegada ao Alasca é Salton City, cidade também situada no estado californiano, onde Alexander conhece Ron Franz (Hal Holbrook), um ex-militar que perdeu a sua família num acidente de carro, naquele que é o maior exemplo de como o carro enquanto objecto tecnológico pode também ser o responsável pela desagregação e destruição familiar. A estada com Ron é a confirmação de que o protagonista recusa qualquer tentativa de ser enquadrado num seio familiar. Ron também tenta convencer Alexander a não partir e quer adoptá-lo como neto, o que contribuiria para preencher a sua vida vazia e solitária e daria ao

protagonista uma nova oportunidade para reconstruir um sentido para a vida, mas este último opta por ceder aos impulsos idealistas e à invocação da natureza como o espaço de salvação, livre de relações humanas.

As pessoas que Alex conhece ao longo da estrada são influenciadas pela sua visão, mas reconhecem a necessidade de uma relação de interdependência indispensável à sobrevivência humana. Estas relações são manifestadas através dos vários tipos de amor que ele encontra em cada paragem e dos quais se vai gradualmente afastando: Jane e Rainey podiam ser seus pais, Tracy a sua namorada, Wayne o seu irmão mais velho e Ron o seu avô. Como nota Elbert Ventura (2007:1), as várias histórias, em particular a de Jane e Rainey, mostram que o desespero e a disfunção familiar existem em todo o tipo de casas.

### ***The magic bus: a viagem de errância e o Alasca***

Finalmente chegado ao Alasca, Alexander pode agora experienciar a vida dos autores que foi lendo ao longo da sua viagem e que cita de forma abundante: Thoreau, Emerson, Jack London, Kerouac, Primo Levi, Tolstoy ou Sharon Olds, referências que apontam para o lado libertador da estrada, da natureza e também para a temática da família. Kerouac parece ter especial destaque pelo sentido de errância que a viagem de Alexander tem e essa será uma característica fatal na chegada ao Alasca. Ao mesmo tempo, a viagem tem uma dimensão crítica, pois o protagonista tenta expor e denunciar o sistema hegemónico capitalista e os valores que este representa.

Ao procurar um tempo e um espaço anteriores ao momento em que está a viver, o protagonista surge como uma figura anacrónica perante o mundo que não o compreende e a sua busca falha. Alexander não consegue escapar por completo à sociedade, pois durante o seu percurso recorre a instituições ou pessoas que o ajudam de uma forma ou de outra: a colaboração com Wayne é um dos exemplos, mas também o momento em que trabalha temporariamente num McDonald's, símbolo máximo da cultura corporativista que invadiu a América. A realidade é que mesmo os vagabundos precisam de dinheiro para comprar provisões e sobreviver durante algum tempo na natureza. A sociedade causa um mal-estar notório no protagonista, como que evocando a teoria do bom selvagem postulada por Rousseau em *Émile* (1762). A visão da sociedade como corruptora da integridade do indivíduo, quer no plano moral quer no plano intelectual, parece repercutir-se até ao presente, quando, perto da civilização, se afasta e opta por carruagens de comboios em permanente movimento.



A cena em que o segurança o espanca comprova o seu completo estatuto marginal, que é ainda mais acentuado, quando a própria Natureza o rejeita.

A “última fronteira”, representante de um modo de vida alternativo que tantos outros idealizaram, é uma visão não concretizável e desencantada. Alexander chega ao Alasca e instala-se no “Autocarro 142”, cunhado por McCandless como *Magic Bus* – que aqui surge como uma possível referência ao autocarro “Further” (Avezzú, s/d: 5), veículo da viagem de *Ken Kesey and The Merry Pranksters* relatada por Tom Wolfe em *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) – o espaço que é a imagem da tecnologia destruída pela natureza e símbolo de estagnação do progresso e da viagem e, no fim, lugar representativo da impossibilidade da concretização da viagem de Christopher, embora os primeiros tempos correspondam àquilo que o protagonista idealizou, graças aos mantimentos trazidos da civilização.<sup>169</sup>

No momento em que estas provisões começam a falhar, ele apercebe-se da dureza do lado natural e vê-se obrigado a caçar. A cena em que mata um alce e é incapaz de cortar e fumar a carne é emblemática da sua incapacidade em lidar com esta enorme tarefa, situação resultante da sua arrogância ao longo do seu percurso. Tal como no conto de Jack London, “To Build a Fire” (1908), em que o protagonista é incapaz de fazer uma fogueira para se salvar da morte, também McCandless se mostra inapto para lidar com a carcaça do alce. Ao contrário de Thoreau, o protagonista alimenta-se apenas da sua visão romântica, não reconhecendo o poder implacável da natureza.<sup>170</sup>

A sua errância revela-se fatal. Quando toma consciência da sua condição, satisfeito com a aventura, McCandless decide abandonar a natureza para regressar, mas o rio, agora a transbordar, impede-o de continuar o seu caminho, criando assim uma fronteira dentro de uma fronteira. Sem mapa para se orientar, uma escolha feita pelo próprio protagonista, e apesar de estar perto da civilização e não o saber, ele é obrigado a regressar ao autocarro mágico e forçado a alimentar-se de bagas e plantas, recorrendo a um livro sobre plantas selvagens. Contudo, o seu conhecimento não é suficiente e ingere bagas venenosas que confunde com outras comestíveis, naquele

---

<sup>169</sup> O “Autocarro 142” transportava os trabalhadores, nos anos 30 do séc. XX, através do Stampede Trail, para explorações mineiras no Alasca. Foi deixado no caminho para servir de abrigo a caçadores e montanhistas.

<sup>170</sup> De notar, aliás, que na cena em que o alce é morto são os lobos que tomam conta da carcaça quando McCandless se revela incapaz de o fazer. Assim, Penn evidencia a impossível relação entre reino animal e reino humano, pois coloca uma clara distância entre os dois, visível na capacidade de sobrevivência de um grupo em relação ao outro.

que pode ser interpretado como o momento em que o lado ilusoriamente benevolente da natureza se revela: é o elemento mais pequeno que o destrói. A natureza impede-o de partir, submetendo-o à sua força.

Assim, o Alasca revela-se uma experiência fracassada no sentido em que não cumpre com a promessa do regresso positivo a uma dimensão primordial e, ao mesmo tempo, revela a falência do individualismo romântico e a morte da fronteira, como aponta Avezzú (s/d: 9). Quando Christopher se apercebe do erro cometido, já é tarde demais. No momento final, antes de morrer, ele abandona o nome Supertramp e regressa ao seu nome original com que assinala uma frase retirada do romance *Dr. Zhivago* (1857), de Boris Pasternak, “happiness is only real when shared.”.

Em busca da verdadeira essência da fronteira e da natureza Christopher é, no fim, um homem transformado e iluminado, conhecedor de si mesmo, mas que não consegue regressar para transmitir essa mensagem porque, na tentativa de atingir a verdadeira liberdade, sacrificou a sua própria vida.<sup>171</sup> Numa outra leitura, ainda neste âmbito, Christopher McCandless é visto como uma figura messiânica. Note-se, aliás, no seu nome Christ, mas também será importante atentar no segundo nome, Candless, alguém que perdeu a luz e busca recuperá-la, e que, no seu caminho, foi iluminando a vida dos outros. Por isso, o capítulo final de *Into the Wild* intitula-se “The Getting of Wisdom”, este momento de epifania, tardio mas necessário, que revela que o protagonista compreende aquilo que rejeitou, especialmente todas as oportunidades que teve para poder criar relações com sentido, reconhecendo que a felicidade só é importante quando partilhada com os outros. Ao mesmo tempo, o próprio Christopher parece apenas ser feliz quando vive no espaço da estrada, em permanente circulação: nem na natureza, nem na civilização conseguiu a felicidade.

Para além disso, *Into the Wild* mostra ainda que a viagem aponta agora outros caminhos. Se o regresso à natureza parece impossível ou pouco provável por estarmos demasiado consumidos pelo lado civilizacional, as cidades parecem ocupar agora um lugar de destaque na viagem. Embora o *road movie* se afaste das metrópoles, mostrando uma clara preferência pelo espaço aberto da estrada e da paisagem americana, a realidade é que a estrada é o elemento de ligação entre os vários espaços que compõem a nação. A cidade, que começa por estar associada a um lado negativo, surge no cinema contemporâneo como um labirinto onde os seus habitantes viajam,

---

<sup>171</sup> Na verdade, Christopher é também o Santo Padroeiro dos viajantes (São Cristovão na cultura portuguesa).

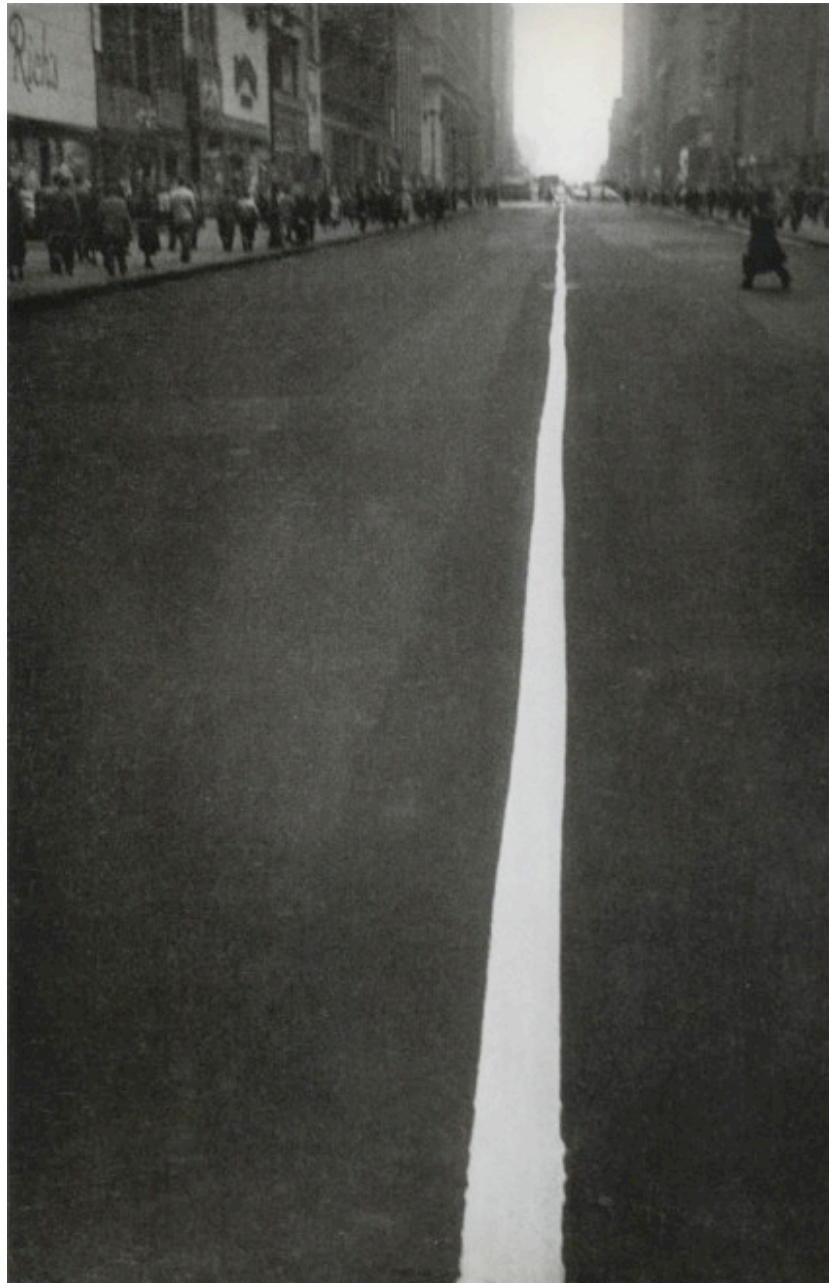
oferecendo-se como um importante *locus* de encontros de desencontros num mundo globalizado onde a experiência de viagem tende a ser mais homogênea, porque o espaço se unifica de forma crescente (Rosário, 2010: 164).



**# (Des)encontros**



**Capítulo 5:**  
**Lugares que se oferecem como viagens**



Robert Frank – “34th Street, New York, 1951”.  
*Black, White and Things* (1952)





‘We are perhaps just particles in a multi-layered Cartesian plane, citizens that converge in places or at certain moments and simply spin off in different directions the next.’ – Neida Jiménez, 2003

“Every story is a travel story – a spatial practice” – Michel de Certeau, 1984



### 5.1. Cidades e Cinema: Uma leitura

Em *The Open Road: A Celebration of the American Highway* (1986) Phil Patton descreve exactamente a importância da escolha americana da estrutura da grelha, para projectar a construção das estradas e o planeamento das cidades. Este formato, diferente do adoptado pelas cidades europeias, permitia que as ruas das cidades americanas parecessem continuar, para sempre, abrindo o coração da urbe para o horizonte amplo (1986: 33). A título de exemplo, o autor usa uma fotografia de Robert Frank<sup>172</sup>, conhecido fotógrafo nascido na Suíça mas de nacionalidade americana, que num dado momento aponta a sua câmara a uma das grandes avenidas de Nova Iorque, captando uma das suas imagens sobre as metrópoles que o fotógrafo viria a produzir:

The center of the picture is the white line down the middle of the road, disappearing into the distance in a virtuoso demonstration of perspective. Almost all the picture is filled with pavement; only at the top edges, in perhaps, a tenth of its surface, does the sidewalk and its pedestrians life, shops, signs appear, the bustle reduced as if to a distant noise. (Patton, 1986: 34)

A descrição que Patton faz da fotografia de Frank ilustra bem a forma como o modelo da grelha urbana e a sua inserção na geografia local situa a cidade no campo ou, como propõe ainda o autor, sugere a similitude entre a identidade da geometria urbana americana e a da geometria rural, implicando a ligação de todas as grelhas, sem separação das ruas citadinas e da estrada, deste modo convidando o viajante a um certo movimento contínuo.

Paralelamente, é este mesmo o modelo apontado por Baudrillard em *America* (1988) proposto por este autor como sendo essencial para compreender a ligação entre as cidades americanas e cinema. Para Baudrillard, a urbe americana, apesar de estar presente antes do sistema de estradas, aparenta ter sido construída em volta desse mesmo sistema (1988: 56). Da mesma forma, a realidade americana também estava presente antes da invenção do cinema, no entanto tudo o que ela representa sugere que foi criada através de um filtro cinematográfico. Por isso, o autor nota que, para compreender as cidades americanas, é necessário começar de fora para dentro, isto é,

---

<sup>172</sup> A fotografia a que Patton se reporta data de 1948, mas é possível que seja a que se encontra no início deste capítulo, publicada em 1952. Não obstante, a descrição que o autor faz e a imagem correspondem entre si e servem o seu propósito: ilustrar a ligação entre a cidade e a estrada.

ao invés do cinema reflectir a construção das cidades são os espaços urbanos que parecem saídos da tela:

To grasp its secret, you should not, then, begin with the city and move inwards towards the screen; you should begin with the screen and move outwards towards the city. (1988: 56)

A ligação que o autor francês estabelece entre cinema e cidades é uma conceptualização das *cityscapes* enquanto *screenscapes* (Clarke, 1997: 1), evidenciando as características cinematográficas existentes nas metrópoles. Na realidade, a relação entre cinema e cidades é evidente desde muito cedo, como nota Mark Shiel na introdução à obra *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*:

Since the end of the nineteenth century, the fortunes of cinema and the city have been inextricably linked on a number of levels. Thematically, the cinema has, since its inception, been constantly fascinated with the representation of the distinctive spaces, lifestyles, and human conditions of the city from the Lumière brothers' Paris of 1895 to John Woo's Hong Kong of 1995. Formally, the cinema has long had a striking and distinctive ability to capture and express the spatial complexity, diversity, and social dynamism of the city through *mise-en-scène*, location filming, lighting, cinematography, and editing, while thinkers from Walter Benjamin – confronted by the shocking novelties of modernity, mass society, manufacture, and mechanical reproduction – to Jean Baudrillard – mesmerized by the ominous glamour of postmodernity, individualism, consumption, and electronic reproduction – have recognized and observed the curious and telling correlation between the mobility and visual and aural sensations of the cinema. (2001: 1)

Para além disso, e como acrescenta ainda o autor, a nível industrial, o cinema teve um importante papel nas economias das cidades, através da produção, distribuição e exibição dos vários filmes. Poder-se-ia inclusive referenciar cidades marcadas forte ou quase exclusivamente pelo cinema, como Los Angeles ou Paris.

De resto, será ainda de notar que o cinema nasce na cidade. *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) dos irmãos Lumière marcava um momento importante no nexos cinema-cidade, até porque, como nota Andrew Webber, na introdução ao volume *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis* (2008), este expunha o entendimento da cidade enquanto local de trânsito e transição:

The city is understandable both as a spatial structure, a more or less fixed system of spaces and places, and as the motions or transitions

that traverse that structure. The railway station is a model example of this duality: the site of arrival, transfer or departure, at once fixed in itself – precisely as a station – and enabling motion within and beyond its confines. (2008: 2)

O pequeno filme dos Lumière colocava em evidência o lado moderno da cidade e o fascínio do cinema pelas metrópoles. Da mesma forma que um mapa fixa locais e fornece indicações para nos deslocarmos, também o cinema funciona como um modo de cartografar o espaço urbano, graças à tecnologia da imagem em movimento:

The mapping of urban space at once fixes locations and provides as basis for motion around them and along the channels between them. And the technology of the moving image is, in part, an advanced cartographical apparatus, combining the act of location and the enabling and tracking motion and locomotion. (Webber, 2008: 2)

Este entendimento entre cinema, geografia e cidade permitia a construção de uma certa poética do urbano que corresponde a uma relação íntima entre cinema e arquitectura, mostrando que a metrópole é muito mais do que apenas um conjunto de redes de transporte, edifícios, ou parques (Leach, 2002: 2). Para além de exibir a paisagem física, aquilo que se compreende por *cityscape*, o cinema também sublinhava a importância da cidade como uma manta de retalhos da existência humana (idem). Estes mapas que o cinema foi desenhando sobre a cidade possuem várias interpretações possíveis, pelo que cada uma está aberta a uma pluralidade de leituras, desde o local de marcação de encontros, de reuniões, até ao lugar que permite intersecções acidentais de espaço e de tempo.

Assim, a cidade pode e deve ser lida como um texto com várias interpretações, uma vez que possui características textuais, pelo facto de ser composta por inúmeros símbolos e signos que necessitam ser decifrados (Frisby, 2002: 15).<sup>173</sup> Não existe uma única forma de leitura possível e, por isso, o sentido atribuído ao espaço urbano também depende do leitor. Ao longo do tempo, os habitantes e ocasionais viajantes que ocupam a cidade foram-lhe atribuindo diferentes significados. David Frisby nota (2002: 15) que a noção da cidade como um texto pode ser encontrada em muitos escritores, pelo menos desde o princípio do séc. XIX, dando vários exemplos, todos

---

<sup>173</sup> De acordo com Neil Leach (2002: 2) existem dois modelos para decifrar os “hieróglifos do espaço”: 1) a leitura da cidade; 2) experienciar a cidade. O primeiro é um modelo semiológico, em que se procura entender o mundo com um conjunto de signos, composto por significados e significantes. Deste modo, a cidade pode ser lida e os seus “hieróglifos” decifrados. O segundo modelo baseia-se na fenomenologia, isto é, a procura por elucidar a nossa experiência com o mundo. Contudo, e como o autor nota (2002: 3), estes dois modelos geralmente complementam-se um ao outro.

de autores preocupados em delinear as características da modernidade, pois, segundo este investigador, a vontade de compreender a cidade como um texto é resultado do desejo de analisar tudo o que é novo na moderna metrópole.

O primeiro autor sobre o qual Frisby (2002: 15) pondera é Baudelaire, que considera a cidade como o local da modernidade, associando-a a uma dimensão transitória, momentânea e fortuita da existência que a compõe. Estas características da modernidade requerem interpretação e representação:

Baudelaire's conception of modernity as the transitory, the fleeting and the fortuitous also implies the discontinuous or disintegrating experience of time as transitory, space as fleeting, and causality as replaced by the fortuitous and the arbitrary. It is the task of the painter of modern life to capture the fleeting beauty of these dimensions of metropolitan modernity that nonetheless contain elements of 'the eternal and the immutable'. (2002: 16)

Em Marx, o segundo autor analisado, esta dimensão transitória está ainda mais acentuada, dado o seu foco na capacidade revolucionária, na destruição do passado e na contínua destruição do presente, implicando uma constante renovação das formas de leitura da cidade, nomeadamente a nível da arquitectura metropolitana.<sup>174</sup> Os Futuristas, por seu turno, olhavam a cidade como a representação máxima da modernidade e, ao mesmo tempo, consideravam-na o local de exposição tecnológica por excelência. O autor toma como exemplo Marinetti (2002: 16), para quem as constantes evoluções tecnológicas produziam novos modos de interpretação da cidade.

No entanto, e seguindo ainda a análise de Frisby, a modernidade não se reportava apenas à evolução tecnológica, na medida em que originava também um aumento exponencial de trocas e circulação de bens e pessoas. Desta forma, seria necessário ler este renovado sentido da cidade, pois a disposição dos objectos implicava não só uma nova leitura do espaço citadino, como também uma interpretação do modo de circulação (dos corpos) e do movimento em si. Para este tipo de leitura era necessário um leitor especial, que Walter Benjamin explora nos seus escritos, entre 1927-1940, intitulados *The Arcades Project*, especificamente num

---

<sup>174</sup> Para um maior desenvolvimento de grande parte destas teorias, que não pretendo fazer aqui, visto não ser essencial para a compreensão do capítulo em causa, veja-se o artigo de David Frisby, "The City as Text: Otto Wagner and Vienna's 'Second Renaissance'", incluído no volume *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*. Edited by Neil Leach. London and New York: Routledge, 15-31.

pequeno ensaio sobre a cidade de Paris. Apoiando-se em Baudelaire, Benjamin debruça-se sobre o *flâneur*, definindo-o como o viajante da cidade moderna que interpreta os seus sinais fragmentários. Enquanto membro da multidão, o *flâneur* observa e participa fisicamente no texto que está a tentar interpretar, estando consciente, como um detective, das suas observações. Siegfried Kracauer, por seu turno, entende a cidade não apenas como um texto, mas também como uma constelação de imagens que necessita ser decifrada:

For Kracauer, ‘spatial images are the dreams of society. Wherever the hieroglyphics of any spatial image is deciphered, there the basis of social reality presents itself.’ Elsewhere, Kracauer distinguishes two types of spatial images that are to be deciphered. The first are ‘consciously formed’ and to be found in plans and guidebooks. The second are ‘fortuitous creations’ – configurations of buildings, streets and figures which the individual confronts. Both contribute in different ways to our knowledge of the city, although it is the second type that is merely likely to reveal ‘the basis of social reality’. (Frisby, 2002: 17-18)

Este levantamento não exaustivo estaria incompleto sem as considerações de Roland Barthes que, em dois dos seus textos da sua famosa antologia *Mythologies* ([1957] 1972), oferece a sua interpretação do espaço urbano, tal como descreve Deborah Stevenson em *Cities and Urban Culture*:

Barthes argues that the urban text is one where unstable and transient signifiers are continuously being transformed into signifiers – forming an ‘infinite chain of metaphors whose signified is always retreating or becomes itself a signifier’ (Barthes [1970–71] 1986: 95). What this means is that, as all users of the city write their own relationships with space, there can be no scientific, knowable basis to the interpretation of the landscape – no straightforward relationship between the signifier and the signified. Rather, the urban text is experienced and thus read in a myriad of highly idiosyncratic ways. (2003: 60)

A autora nota que, para Barthes, é nos actos de olhar e vaguear que se pode ler e interpretar a cidade moderna. A acumulação de histórias dos vários leitores da cidade permite ter uma maior profundidade de interpretação.

Os espaços da cidade estão, assim, carregados de sentido e de memória, uma vez que as cidades desempenham um papel vital na construção de experiências das culturas no dia-a-dia. Todos os que habitam a cidade estabelecem uma relação diferente com o espaço que percorrem e, por isso, a metrópole pode ter diversas formas de ser entendida, como nota Mumford:

The city in its complete sense, then, is a geographic plexus, an economic organization, an institutional process, a theater of social action, and an esthetic symbol of collective unity. On one hand it is a physical frame for the commonplace domestic and economic activities; on the other, it is a consciously dramatic setting for the more significant actions and the more sublimated urges of a human culture. The city fosters art and is art. The city creates the theater and is the theater. It is in the city, the city as theater, that man's more purposive activities are formulated and worked out, through conflicting and cooperating personalities, events, groups, into more significant culminations. [...] The physical organization of the city may deflate this drama or make it frustrate (Mumford, 1997: 480, 181).

Deste modo, e como nota Filipa Rosário (2010: 22), “existe uma performatividade específica do espaço urbano”, o que faz com que cada cidade tenha uma personalidade diferente, distinguindo os espaços urbanos entre si. Por um lado, a urbe contem em si elementos universais, “caminhos ou canais; limites ou fronteiras; bairros ou secções; nós ou pontos estratégicos; e marcos ou referências exteriores ao sujeito” reconhecíveis por todos (Rosário, 2010: 22). Assim, a autora considera que, ao caminhar pela cidade, o sujeito está simultaneamente a lê-la e a produzir um novo discurso sobre ela, dado o caminho individual e o propósito de cada viajante (2010: 24). Por outro lado, a interpretação que o cinema faz da cidade produz um outro (novo) sentido, projectando renovados pontos de vista, através da lente de um “outro olho”, criando uma cidade imaginada em contraste com a cidade real.<sup>175</sup>

O cinema é, como já havíamos afirmado antes, um produto da era do desenvolvimento da metrópole, como aliás sugere Giuliana Bruno (2008: 14), expressando um ponto de vista urbano na sua origem. Deste modo, a cidade está simultaneamente presente enquanto *mise-en-scène* e *mise-en-abyme*, pois o cinema alimenta-se do consciente e inconsciente urbano, com a mobilidade como força motriz de uma nova geografia da modernidade. Como acrescenta a autora (2008: 20), é possível reconhecer a influência da *promenade architecturale* (Le Corbusier) – o caminho do observador através do espaço construído – no cinema que se debruça sobre cidades, uma vez que os primeiros filmes eram vistas panorâmicas que

---

<sup>175</sup> Em *The Production of Space* (1991), Henri Lefebvre considera três eixos de leitura do espaço: 1) “the perceived space” – o espaço do senso comum que é apreendido no dia-a-dia; 2) “the conceived space” – o espaço teórico interpretado por cartógrafos e geógrafos e 3) “the lived space” – o espaço da imaginação, acessível através das artes e da literatura. Este é considerado um terceiro espaço. Da mesma forma, também Deborah Stevenson (2003: 113) explora a ideia de uma “cidade real”, aquela que corresponde à prática do dia-a-dia dos seus habitantes e a “cidade imaginada” que corresponde às imagens criadas pela literatura e cultura popular.



incorporavam o desejo de *site-seeing* veiculado através da viagem pelas ruas, aquilo que Bruno considera ser uma “architectural motion”:

Architecture and film came to be related on the cultural map that resulted, on which viewing ended up designed as successive, picturesque, peripatetic activity. If film derives its penchant for *flânerie* from the architectural field, it is because architecture itself houses a version of cinematics. As a form of imaginary perambulation, the moving image shares the dynamics of an architectural promenade and has the ability to create its own architectural motion: a *promenade architecturale* is inscribed into, and interacts with, film’s own ‘street-walking’. (2008: 20)

As ruas são o lugar onde tudo acontece. A autora recorre a Kracauer que, no seu livro *Theory of Film* (1960), aponta a rua como o espaço onde era possível expressar o fluir da vida (1960: 52-3; 71-3), o local onde as impressões transitórias se dão. As primeiras imagens do cinema procuravam obter várias perspectivas da cidade, incluindo um certo lado público ao registar as actividades diárias, representando a constante circulação dos passageiros da urbe. Contudo, o cinema, embora celebre a modernidade, também a condena, apresentando duas visões da cidade: uma positiva e outra negativa.

## **5.2. *A tale of two cities: Visões da cidade***

A cidade no cinema surge especialmente ligada a duas visões opostas. No início do séc. XX, a grande metrópole dominava por completo a imagem em movimento. Como nota Stephen Barber (2004: 13), as primeiras imagens do cinema reportavam-se aos corpos que habitavam a cidade e aos seus grandes céus industriais poluídos. A viagem da câmara – o *travelling* num duplo sentido – pelos mais variados sítios da urbe, filmando a vida nas ruas, permitia o desenvolvimento de uma linguagem fílmica na qual a cidade emergia enquanto objecto ficcional (Bruno, 2008: 15). Da “architectural motion” a que Giuliana Bruno se reporta, surgem pequenos documentários em que a câmara, através de vários movimentos – circulares, horizontais, verticais –, regista uma série de imagens no espaço da cidade. São disso exemplo *Panoramic View of the Brooklyn Bridge* (1899) ou *Panoramic View of Boston Subway from an Electric Car* (1901), ambos colocando a câmara num meio de transporte – comboio ou eléctrico – para registar o movimento das ruas e dos viajantes que as ocupam. Estas “Panoramic views” faziam parte de um género

cinematográfico emergente, o “travel-film”, que incorporava, literalmente, os meios de transporte da cidade:

[...] the camera becomes the vehicle: that is, it becomes, in a literal sense, a spectatorial means of transportation. The travel-film genre inscribed motion into language of film, transporting the spectator into space and creating a multiform travel effect that resonated with the architectonics of the railroad-lie movie theatre that housed it.

(Bruno, 2008: 21)

A câmara registava as evoluções da metrópole e, ao mesmo tempo, respondia à cada vez maior actividade dos viajantes, sedentos de consumir o espaço urbano. Por isso, como nota a autora, a cidade cinematográfica é indissociável da história da viagem, uma vez que a câmara projecta as trajectórias efectuadas pelo visitante e pelos habitantes no ecrã, materializando uma memória da cidade na qual o espectador/viajante se revê e com a qual estabelece uma empatia numa viagem interior/exterior, navegando pela anatomia das ruas (2008: 2). Este tipo de associação não se resumia apenas a planos ao nível da rua, pois a experiência cidadina também usava as imagens de marca dos seus altos edifícios, conhecidos como arranha-céus. A título de exemplo, refira-se *Panorama from Times Building, New York* (1905), uma visão aérea do espaço nova-iorquino, explorando a *cityscape*.

Os anos 20 do séc. XX representam um dos grandes momentos da ligação entre cinema e cidade, através das *city symphonies*, um género que servia de ponto de convergência entre a arquitectura e cinema. Usando a cidade como o seu principal objecto, as *city symphonies* tentavam captar o seu lado único e poético. Como nota Michel Scwharzer (2004: 243), na *city symphony* a cidade e a sua arquitectura adquirem o papel central, funcionando as ruas, os habitantes, pontes, carros, enquanto prova viva da ebulição da metrópole. Obras cinematográficas como *Manhatta* (1921) de Charles Sheeler e Paul Strand; *Paris qui dort* (1925) de Renè Clair; *Metropolis* (1926) de Fritz Lang; *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927) de Walter Ruttmann; *Sunrise: A Tale of Two Humans* (1927) de F. W. Murnau e *Cheloveks kino-appartom* (1929) de Dziga Vertov são exemplos paradigmáticos de como a cidade tomou conta do cinema.

Contudo, nem todos estes filmes expressavam uma imagem positiva relativamente ao espaço urbano. Paralelamente a uma reprodução que se poderá considerar utópica no sentido em que tentava reproduzir uma versão idealizada da cidade, surge também uma versão distópica, em que os espaços da modernidade são

representativos de um certo alheamento e estranhamento, algo que Georg Simmel já tinha notado em vários ensaios sobre a metrópole, particularmente em “The Metropolis and Mental Life”, publicado em 1903. Nesse ensaio o autor defendia que a vida citadina é dominada por um certo objectivismo, uma vez que as interacções humanas estão desprovidas da dimensão emocional que envolve as pequenas comunidades. Se, por um lado, para Simmel, o afastamento da pequena comunidade faz com que a cidade represente um espaço de libertação a nível mental, por outro, também torna o seu habitante um escravo do seu tempo, local onde reina uma certa indiferença e alienação. Paralelamente, e tal como aponta Webber (2008: 6), os últimos anos do séc. XIX correspondem ao nascimento da psicanálise, que estava particularmente ligada às condições da vida moderna.

O conceito freudiano de *Uncanny* – *Das Unheimliche* – desenvolvido em 1919, que representa algo que é familiar, mas ao mesmo tempo estranho, torna-se característica comum em algumas narrativas cinematográficas que tratam o tema do espaço citadino, como, por exemplo, *M* (1931), filme realizado por Fritz Lang. A cidade corrupta apresenta sinais de decadência social e psicológica e opõe-se ao espaço do campo e da *small town*. A pequena comunidade surge geralmente associada a um lado positivo e o campo ao espaço de libertação da opressão citadina, longe do lado obscuro da modernidade. Esta dicotomia bem/mal é visível, por exemplo, em *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) de Murnau onde o binário *small town*/cidade está presente<sup>176</sup>. Aliás, na cultura americana, o discurso anti-urbano surge já desde Thomas Jefferson, como nota Krutnik (1997: 83):

From Thomas Jefferson on, the city has frequently been decried as a vortex of corruption, a world fallen from the state of grace that blessed an earlier imagined America in which the small-scale agrarian community was bedrock of democratic order.

Para além deste dualismo, fruto das várias alterações que os diferentes espaços foram sofrendo, o modo de produção cinematográfica também se transformou, contribuindo para um maior controlo do processo de filmar e dos custos de produção, mas também

---

<sup>176</sup> Para um maior desenvolvimento desta temática cf. McArthur, Colin (1997). “Chinese Boxes and Russian Dolls: Tracking the Elusive Cinematic City.” *The Cinematic City*. Edited by David B. Clarke. London and New York: Routledge, 19-45.

para um renovado olhar sobre a cidade.<sup>177</sup> A criação dos estúdios cinematográficos – fenómeno generalizado entre 1905 e 1920 (Nowell-Smith, 2001: 100) – beneficiava os realizadores que já não estavam dependentes do mau tempo ou de arquitectura datada (idem). A entrada nos estúdios favorece a simulação de ambientes que dependem apenas da imaginação do realizador, podendo este agora optar por trabalhar com a realidade que o rodeava ou usar a sua imaginação para criar outros mundos ou outros espaços urbanos que, de alguma forma, poderiam funcionar como metáforas para uma imagem distópica da cidade.<sup>178</sup> Um dos maiores exemplos é *Metropolis*, poderosa metáfora para uma sociedade dividida por classes (Stevenson, 2003: 115) e para a forma como a cidade é encarada negativamente, uma vez que esmaga os seus habitantes.

Outros filmes se seguiram à obra de Lang, especialmente narrativas inseridas dentro do género da Ficção Científica, nas quais existia uma predominância do lado negativo da tecnologia e modernidade. Esta tendência alargou-se e foi continuada no cinema pós-moderno em filmes seminais como *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott – filme *tech-noir*<sup>179</sup> – passado em L.A. e adaptado da obra literária de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, publicada em 1968. Como nota Giuliana Bruno num importante ensaio sobre o filme intitulado “Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*” (1987: 62), esta é uma obra que funciona como metáfora para a condição pós-moderna:

The film does not take place in a spaceship or space station, but in a city, Los Angeles, in the year 2019, a step away from the development of contemporary society. The link between postmodernism and late capitalism is highlighted in the film's representation of postindustrial decay. [...] The city of *Blade Runner* is not the ultramodern, but the postmodern city. It is not an orderly layout of skyscrapers and ultracomfortable, hypermechanized interiors. Rather, it creates an aesthetic of decay, exposing the dark side of technology, the process of disintegration. (1987: 63)

---

<sup>177</sup> A título de exemplo, considere-se a Revolução Industrial, que originou uma migração em grande escala dos habitantes das pequenas povoações para a cidade. Este movimento provocou uma alteração profunda na paisagem urbana.

<sup>178</sup> O autor distingue dois tipos de filmes que oferecem uma visão negativa da cidade: os filmes realizados em estúdio, geralmente distópicos, e que não identificam uma cidade em particular, e os filmes que usam localizações reais, com a própria cidade a ser nomeada (Nowell-Smith, 2001: 101).

<sup>179</sup> *Tech-noir* é um termo que envolve a relação entre a Ficção Científica e o *film noir* e que pode ser visto em filmes como *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982) ou *Terminator* (1984). Aliás, o termo aparece pela primeira vez no filme de Cameron, uma vez que é o nome de um clube nocturno no filme. Para um estudo aprofundado deste tema cf. Meehan, Paul (2008). *Tech-Noir: The Fusion of Science Fiction and Noir*. Jefferson: MacFarland & Company.

Contudo, a autora acrescenta uma nota importante em relação à cidade de *Blade Runner*. Se, por um lado, L.A. funciona como o cenário para o filme, esta é também uma cidade que, dada a forma como está representada, pode espelhar outras cidades pós-industriais (1987: 66). São espaços que se assemelham na sua estrutura e modo de organização.<sup>180</sup> Desta forma, não estamos perante uma geografia real, mas sim imaginada como conclui Giuliana Bruno, uma vez que o filme é directamente influenciado pelos mais variados cenários, uma síntese de arquitecturas mentais que mostram a cidade pós-industrial como uma estrutura variável e polivalente (Bruno, 1987: 66). Por sua vez, na trilogia *The Matrix* (1999 - 2003) realizada por Andy e Lana Wachowski, a cidade é representada segundo a teoria da hiper-realidade explorada por Baudrillard e desenvolvida por Eco. A cidade virtual de *The Matrix* torna-se mais convincente e realista do que a cidade real – representada de forma distópica – sugerindo a verdadeira erosão do real, uma vez que a linha ténue que divide a realidade da simulação desaparece (Weberman, 2002: 226), naquele que é um futuro controlado por máquinas.

Esta representação negativa do espaço da grande metrópole não depende unicamente de cenários imaginados e produzidos em estúdio (Nowell-Smith, 2001: 101). O *film noir*, género já explorado de forma breve neste estudo, utiliza a cidade como pano central da sua narrativa. Inspirado em obras detectivescas de autores como Dashiell Hammett, James M. Cain e Raymond Chandler – narradores da vida urbana – o *noir* incidia sobre uma sócio-geografia muito específica (Nowell-Smith, 2001: 101), com os protagonistas a circularem em espaços muito característicos da cidade, que podiam oscilar entre zonas de pobreza e os bairros exclusivos para famílias com maior poder económico.<sup>181</sup>

A cidade *noir* é arquétipo do crime e da corrupção e, acima de tudo, representativa da escuridão, daí grande parte das cenas serem filmadas à noite. Estas contrastam claramente com as poucas cenas filmadas de dia no campo, acentuando

---

<sup>180</sup> Note-se, no entanto, que no artigo de Peter Wollen, “*Blade Runner*: ‘Ridleyville’ and Los Angeles” (2002: 236-245), o autor começa por explicar que Philip K. Dick usou São Francisco como cenário para o seu romance. No entanto, Ridley Scott teve como grande inspiração Nova Iorque e outras cidades americanas. Embora optasse por filmar em L.A., essa nunca foi a sua primeira opção.

<sup>181</sup> Também será importante reconhecer aqui a importância do *gangster film*, género que não é explorado em profundidade neste estudo, mas no qual se reconhece a representação negativa e positiva da cidade. No *gangster film* a cidade é, ao mesmo tempo, palco de violência e indiferença, mas também representa o local onde o *American Dream* é concretizável. Ademais, o carro tem um papel bastante relevante neste género. Para um estudo mais completo destes aspectos cf. Shadoian, Jack (2012). *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Films*. Oxford: Oxford University Press.

uma dicotomia explícita (Nowell-Smith, 2001: 102) entre bem e mal, luz e escuridão, campo/cidade. Filmes como *The Killers* (1946) de Robert Siodmak, *Out of the Past* (1947) de Jacques Tourneur ou *On Dangerous Ground* (1952) de Nicholas Ray sublinham bem o ambiente psicológico de opressão, medo e perseguição, fazendo com que o protagonista esteja em luta permanente com forças implacáveis e que, de uma forma ou de outra, acabe por não ter para onde fugir. Marcadamente um género do pós-guerra como resultado dos problemas que surgiram nas décadas seguintes – a era nuclear, a Guerra Fria, o anti-comunismo e as constantes teorias da conspiração (Krutnik, 1997: 83) – o *noir* insistia na condição fantasmagórica das cidades, sugerindo a inexistência da ideia de comunidade na América moderna. Dessa forma, e como propõe Krutnik (1997: 88-89), o *film noir* implica a total dissolução de um sentido doméstico no espaço citadino:

The *noir* city is the principal stage upon which this drama of the obliteration of ‘home’ is played out – but instead of dealing directly with the social forces that have made the modern city so ‘unliveable’, *film noir* fixates upon the psychic manifestations of such dis-ease. In the arena of the *noir* city, protagonists must confront both the strangeness of others and the strange otherness within – as *film noir*’s scenarios of disorientation and dislocation challenge their ability to chart an identity in *noir*’s expressionistic simulacrum of modern America.

O estranhamento e alienação citadina viriam anos mais tarde a ser explorados em *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, com Travis Bicker – o vigilante – a varrer as ruas de Nova Iorque, colocando em evidência um lado sombrio e sujo da grande metrópole.<sup>182</sup>

As cidades reproduzidas na maior parte destes filmes mantinham características idênticas, o que permitia aos realizadores omitir a indicação do local onde a acção se passava, embora nem todos os filmes o fizessem.

A cidade neo-realista, por exemplo, explora a tensão entre o indivíduo e o ambiente que o rodeia. Nowell-Smith (2001: 104) toma como exemplo os três primeiros filmes de Rosellini realizados imediatamente a seguir ao pós-guerra, *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948), uma trilogia que se

---

<sup>182</sup> Como nota Graham Russel Gao Hodges em *Taxi! A Social History of the New York Cab Driver* (2007) o taxista aparece intimamente ligado ao imaginário da estrada: “There is something about the appearance of a taxi driver in a film or television show that animates the American public. Part of this has to do with the American fascination with the road. Like truck drivers, cab-drivers are iconic figures who inherit the restless, rootless, and marginalized traditions of cowboys, loggers, and miners.” (2007: 5).

debruça sobre as cidades que foram devastadas pela guerra. O facto de o realizador italiano trabalhar com um ambiente já definido implicava uma outra relação com o espaço, permitindo assim uma maior autenticidade. Esta relação do indivíduo com o ambiente viria a ser desenvolvida em *Viaggio in Italia* (1954), filme que, de acordo com Nowell-Smith (2001: 105), teve uma influência maior na forma como o grupo da *Nouvelle Vague* passou a filmar a cidade, fazendo dela principal cenário dos seus filmes, incorporando-a como elemento da contemporaneidade, do aqui e agora, em versões utópicas ou distópicas.

A relação que o indivíduo estabelece com a cidade está intimamente ligada à forma como o espaço é representado ao longo do tempo, uma vez que tem sido objecto das mais variadas formas de expressão artística, que, por sua vez, caracterizam o espaço urbano e funcionam como marcadores da cultura urbana imaginada (Stevenson, 2003: 120). Estas explorações produzem registos que, como tem vindo a ser demonstrado, oscilam entre uma versão pró-urbana ou anti-urbana. Por um lado, existem aqueles que procuram celebrar o progresso e libertação que a vida citadina foi providenciando ao longo do tempo. Os que partilham esta visão são verdadeiros entusiastas do urbano, acreditam no potencial da metrópole. Por outro, encontram-se os que registam um lado obscuro e feio e que procuram trabalhar sobre as grandes contradições e tensões internas do espaço urbano. Ao contrário dos primeiros, a oposição é marcada por um favorecimento de um estilo de vida mais simples e uma visão conservadora, uma vez que a abordagem anti-urbana evidencia uma clara dificuldade em lidar com o rápido crescimento das cidades e da urbanização (Stevenson, 2003: 122). Estas duas visões indicam, como refere McArthur (1997: 20), que a cidade, tal como em todos os outros espaços, está, logo à partida, imersa numa narrativa ideológica e social que a caracteriza, podendo, inclusive, as duas dimensões morais estarem presentes na mesma zona (Easthope, 1997: 131), aquilo que Foucault designou como heterotopias, uma área de justaposição onde, no lugar real, vários outros espaços existem, mesmo que estes sejam incompatíveis. As narrativas oscilam entre uma visão utópica e uma visão distópica, daí a cidade não ter um sentido fixo, mas sim temporário e dependente da posição de quem a representa e, apesar de, na maior parte dos filmes o espaço urbano ser hostil, alguns realizadores continuam a insistir numa versão idealizada e romantizada da cidade.

*Manhattan* (1979), de Woody Allen, é o exemplo maior de como um realizador celebra uma cidade, neste caso em particular, Nova Iorque. O filme recupera, em parte, a estrutura das *city symphonies*, uma composição que é uma verdadeira carta de amor a uma das cidades mais reconhecidas no mundo, como se pode verificar na abertura do filme, onde o protagonista Isaac David luta com uma tentativa de descrever a cidade de Nova Iorque num dos seus livros. A descrição insiste numa versão romantizada da metrópole americana à medida que o autor vai professando a sua paixão por Nova Iorque:

Chapter one. He adored New York City. He idolised it all out of proportion. Uh, no. Make that He romanticised it all out of proportion. To him, no matter what the season was, this was still a town that existed in black and white and pulsated to the great tunes of George Gershwin. Uh... No. Let me start this over. Chapter one. He was too romantic about Manhattan, as he was about everything else. He thrived on the hustle, bustle of the crowds and the traffic. To him, New York meant beautiful women and street-smart guys who seemed to know all the angles. (Allen & Brickman, 1979 [1982]: 181)

Aliás, Woody Allen continuaria a realizar um conjunto de filmes com particular incidência nas cidades e na forma como as personagens se relacionam com elas, especialmente nos filmes mais recentes. Nova Iorque, Barcelona, Paris, Roma, Londres, todas elas representam ou estão associadas a uma visão romântica do espaço: *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *Midnight in Paris* (2011), *To Rome, with Love* (2012). Note-se como, ao contrário da maior parte dos filmes enunciados até ao momento, estes colocam no título o nome da cidade, sublinhando assim a sua importância no filme. Em cada um destes filmes, a cidade desempenha um papel especial ligado ao amor, à possibilidade, ao regresso, à memória e ao recomeço.<sup>183</sup>

Para além disso, surgem ainda outras obras nas quais a importância da cidade como um local potenciador de encontros e (des)encontros, como um espaço de constante viagem e possibilidade, está em clara evidência. Mais do que isso, são objectos visuais que promovem a própria cidade, uma vez que, não necessariamente

---

<sup>183</sup> *Do The Right Thing* (1989), de Spike Lee, por exemplo, pode ser considerado uma *city symphony*. Neste caso específico o realizador concentra-se num bairro de Brooklyn e, apesar de filmar as tensões existentes nesse espaço, obedece à estrutura da *city symphony*, uma vez que regista as actividades típicas dos habitantes desse local durante todo o dia, como nota Scott MacDonald (1997; 2001: 170) no seu estudo sobre estas questões intitulado *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*.



com um propósito turístico, alguns dos filmes têm tamanha influência sobre o espaço urbano que originam um aumento no número de turistas.<sup>184</sup>

As declarações de amor pela cidade são notórias nas séries de filmes sobre grandes capitais do mundo: *Paris Je T'aime* (2006), ou *New York, I Love You* (2009), do projecto *Cities of Love*, conjunto de curtas de vários realizadores que formam um todo, mostrando a cidade pós-moderna, um local eclético, marcado pela sua pluralidade (Rosário, 2010: 38) e, ao mesmo tempo, exibindo histórias pessoais de personagens que circulam pela cidade, deambulam pelas suas ruas, escrevendo também eles o seu texto, a sua própria história.<sup>185</sup>

### 5.3. *City (e)scapes: Viajantes, vagabundos e companhia*

As constantes mudanças a nível global e a rápida evolução tecnológica mundial colocam em evidência a cada vez maior fluidez de movimentos, originando novas camadas de relações sociais e pessoais. A mobilidade, característica essencial para compreender o séc. XX e XXI, implica uma nova percepção sobre a realidade e o tecido social. As transformações que ocorrem apontam para uma sociedade cada vez mais heterogénea e em permanente deslocação, criando um estilo marcadamente nómada. Aliás, a dinâmica das grandes cidades é disso exemplo. Como nota Webber (2008: 3-4), a cidade moderna caracterizava-se por ser um local de confluência, dispersão e trânsito, algo que ainda é mais notório no espaço urbano pós-moderno, fazendo com que Marc Augé (1995: 77-78) conceptualizasse as cidades contemporâneas usando a teoria dos não-lugares, locais de transição entre os lugares antropológicos:

[But if one defines “place”] as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place. The

---

<sup>184</sup> Note-se que as grandes cidades como Nova Iorque ou Paris tornaram-se uma marca. Veja-se, por exemplo, a expressão “New York, I Love You”, utilizada em vários objectos e depois comercializada dentro e fora da própria cidade.

<sup>185</sup> Será importante reconhecer a existência de outros filmes que mostram a cidade como um espaço labiríntico onde os cruzamentos entre as personagens sublinham a falsa ideia de comunidade, as tensões e diferenças que a grande metrópole produz como, por exemplo, *Crash* (2004) de Paul Haggis. Contudo, o realizador coloca as diferenças em evidência apenas para mostrar que há possibilidade de união e redenção se, na vasta teia urbana, houver compreensão. Outro exemplo, aproximado aos filmes da série *Cities of Love* é *Tokyo!* (2008), filme realizado por um conjunto de três narrativas realizadas por três realizadores diferentes, dois ocidentais e um sul-coreano: Michel Gondry, Leos Carax e Joon-ho Bong. Contudo, Tóquio, tal como outras cidades (Rio de Janeiro, São Paulo), está contemplada no projecto onde surgem Paris e Nova Iorque.

hypothesis advanced here is that supermodernity produces non-places. (Augé, 1995: 78)

Estes não-lugares podem ser aeroportos, autocarros, auto-estradas ou os grandes espaços comerciais. Como nota Augé (1995: 103), a pessoa que percorre o espaço do não-lugar torna-se apenas naquilo que faz ou experiencia:

A person entering the space of non-place is relieved of his usual determinants. He becomes no more than what he does or experiences in the role of passenger, customer, or driver. . . . The space of non-place creates neither singular identity nor relations; only solitude, and similitude.

O autor analisa as cidades reportando-se à ideia de uniformidade, uma vez que na era globalizada, como nota Teresa Sá (2006: 183), é possível construir espaços “semelhantes e despersonalizados”, que existem em todas as cidades. Esta despersonalização coloca-nos numa posição de *estrangeiro*: estamos sozinhos num local familiar<sup>186</sup> – Augé aponta a solidão dos não-lugares – porque “[quando] todo espaço se assemelha, somos de certo modo *estrangeiros*, porque já nada nos identifica” (idem).<sup>187</sup>

Contudo, estes não-lugares não são desprovidos de sentido, uma vez que originam situações, temporárias, ocasionais que, apesar de transitórias, criam novas geografias e sentimentos de identidade passíveis de análise. Em trânsito pelo espaço da cidade – a um ritmo por vezes *contra* a vida metropolitana – a pé ou nos transportes públicos, são construídas teias de sentido que permitem ler as histórias que

---

<sup>186</sup> Note-se também que Augé reconhece a ambiguidade dos não-lugares, uma vez que a experiência não é a mesma num espaço idêntico. O exemplo mais concreto é a interpretação do aeroporto para o passageiro/cliente e para o trabalhador, para quem este é um lugar antropológico.

<sup>187</sup> A noção de *estrangeiro* reporta-se ao texto homónimo de Georg Simmel de 1908 e que Bauman desenvolve em *Modernity and Ambivalence* (1991), apresentando-o como uma figura que está presente e, no entanto, não é familiar. Como acrescenta Clarke (1997: 4), a ambivalência do *estrangeiro* representa a ambivalência do mundo moderno. Um mundo que já não pode ser experienciado como um todo, mas como um espaço abstracto – desfragmentado – no qual tempo e espaço já não são estáveis; daí o reconhecimento de Baudelaire do espaço da modernidade como transitório, cujo maior exemplo será a cidade moderna, local onde a estranheza viria a predominar. No entanto, o *estrangeiro* é, ao mesmo tempo, uma ameaça – por minar a tentativa de institucionalizar e controlar a modernidade – e aquele de quem dependemos para que as estruturas institucionais da modernidade funcionem. Clarke (1997: 4) nota que, face a esta contradição, foram encontradas outras formas de lidar com a cidade moderna, sendo que uma das mais significantes foi a construção da figura do *flâneur*. Interessante notar ainda a existência de uma outra definição de estrangeiro contemplada por Julia Kristeva (1991), em *Strangers to Ourselves*, e que se reporta ao sentido de todos podermos ser estrangeiros por representarmos o desconhecido para nós próprios. Paralelamente, é importante referenciar o romance de Camus, *L'Étranger*, publicado em 1942 e que se insere na teoria do absurdo, explorando temas existencialistas sobre o ser humano que é *estrangeiro* dentro da sua própria sociedade.

o habitante da cidade vai criando, uma vez que esta é feita de habitantes e são eles que vão produzindo as várias camadas de sentido atribuídas à metrópole, como nota de Certau:

A city, no matter how efficiently planned out or how beautiful, is rendered worthless without people. It cannot exist because it takes people to make a city. It is people who will take the empty shells of buildings and make them function. It is people who take space and turn it into places. (de Certau, 1984: 1)

De acordo com de Certau, a cidade fornece a tinta, o papel e a caneta para que os habitantes escrevam a história. Como acrescenta Stevenson (2003: 8), na sua análise da obra de de Certeau, através do acto de caminhar, o espaço cartográfico é transformado num local com sentido e memória e, por isso, num único espaço, surgirão múltiplos sentidos, apenas definidos pelo seu uso da imaginação ou valor cultural. Paralelamente, o filósofo francês nota ainda que, no acto de caminhar, a cidade é escrita e reescrita, originando fragmentos de histórias que se irão juntar a outros fragmentos (Stevenson, 2003: 68). Para se perceber esta viagem pela cidade e os potenciais sentidos de caminhar será necessário regressar ao conceito de *flâneur*, já aqui brevemente explorado.

O *flâneur*, como anteriormente referido, é uma figura que nasce da e para a modernidade e que é importante para perceber de que modo a prática espacial cria mapas narrativos que, embora parciais e imaginários, são centrais na transformação do espaço cartográfico em locais simbólicos e de memória (Stevenson, 2003: 55). Trabalhando sobre um conceito de Baudelaire, Walter Benjamin explora o *flâneur* como uma figura que, deambulando pela metrópole, capta o novo espaço urbano, uma vez que a prática de *flânerie* pressupõe o acto de exploração do espaço citadino através das suas ruas, cafés – pontos de observação onde este recua para um espaço semi-privado quando necessário – tornando-o num investigador da cidade. Nas palavras de Deborah Stevenson o *flâneur*<sup>188</sup>

[...] is a literary construction of the nineteenth century. He is a poet,

---

<sup>188</sup> Veja-se também a interessante definição de *flânerie* de Priscilla Fergunson (1994: 80): “*Flânerie*, in conventional usage, conjures up visions of an urban *far niente*, of ambles through city streets that offer the fortunate individual the delights of the cityscape and the perhaps even greater pleasures of suspended social obligation. It is a social state that offers the inestimable, and paradoxical, privilege of moving about the city without losing one’s individuality. At once on the street and above the fray, immersed in yet not absorbed by the city, the flâneur resolves conflict in a seductive image of independence justified by experience, of a knowledge rendered credible by the self-sufficiency of the knower.”

an artist and, most importantly, a ‘stroller’. An ‘amateur’ street detective (Morwaski 1994; Shields 1994) who passed his time moving effortlessly and, seemingly, invisibly through the spaces of the emerging modern city of the nineteenth century, in particular through the newly constructed arcades of Paris. But in the act of strolling the *flâneur* did not just observed urban life, he was, according to Benjamin, engaged in an ‘archaeological’ process of unearthing the myths and ‘collective dreams’ of modernity (Frisby, 1986: 224). *Flânerie*, then, becomes a way of reading urban texts, a methodology for uncovering the traces of social meaning that are embedded in the layered fabric of the city (Frisby, 1998: 910).

É na grande cidade que o *flâneur* se pode perder – dando-se ao luxo de ocupar uma manhã ou uma tarde no acto da *flânerie*, como nota Edmund White (2008: 39-40) – e circular por entre a multidão, num quase estado de transe, motivado pelo desejo de olhar (*gaze*) que é feito a um ritmo mais lento e contrasta claramente com a rapidez da vida da metrópole. Como aponta Priscilla Fergusson (1994: 81), o *flâneur* representa, melhor que ninguém, as contradições da vida moderna, por estar preso entre uma constante mobilidade do presente e o visível peso do passado.

Para Benjamin, a cidade do *flâneur* é Paris, composta pelas arcadas – nome do qual deriva a projecto iniciado pelo filósofo, *The Arcades Project* (1927-1940) – passagens cobertas da cidade (aço e vidro), habitat que permitia experienciar a cidade, por dentro e por fora. Este é um mundo dentro de outro mundo, passagem exterior e interior (metáfora para a ambiguidade das suas próprias fronteiras interiores e exteriores), local onde lhe era possível encontrar remédio para o sempre presente *ennui*, que revela a constante insatisfação desta personagem. De modo a enfrentar a inquietude e a apatia, o *flâneur* caminha sem cessar, no sentido de se perder no meio da multidão, em busca de algo que não consegue encontrar, marcado por uma certa nostalgia e um sentimento de impotência por não chegar ao seu destino, como afirma Clarke:

In so far as the turbulent space of the modern city was experienced as labyrinthine and disorientating, the *flâneur's* existence was marked by a melancholic nostalgia for a lost (or impossible) world, and by a sense of impotence at the interminable deferral of any sense of arrival at a final destination. (1997: 5)

Sergio Rouanet (1993: 55) já antes tinha apontado este constante adiamento no atingir o destino, pois a cidade é um espaço labiríntico que contém o desejo de chegar. Contudo, esta finalidade pode nunca se concretizar, porque o viajante se pode perder,

distrair-se, correndo o risco de nunca atingir o seu fim ou, quando este é finalmente atingido, não corresponder àquilo que é desejado. Neste sentido, nota o autor (idem), a ilusão de chegada no *flâneur* corresponde a um mito, o que apresenta uma figura em crise, símbolo da alienação na modernidade.

Aliás, a figura do *flâneur*, tal como foi apresentada por Baudelaire, não existe por um longo período, uma vez que a prática de *flânerie* entrava em claro confronto com a lógica do sistema capitalista que se impunha na modernidade, onde o ócio era visto como pecado. O aumento de circulação de pessoas e de bens e o desaparecimento das arcadas contribuíram, não para a extinção do *flâneur*, mas para uma fragmentação identitária resultante da pressão da existência metropolitana (Wolff, 1990). Aquele que deambulava pelas ruas à vontade e observava vê-se distanciado da sociedade em que circula e evidencia um sentimento cada vez maior de inadequação, tornando-se numa figura anacrónica, como nota Goebel:

Essentially, Benjamin believed, when the idyllic gas lamps were replaced by electric light and the ferries across the Seine were made obsolete by bridges, when the arcades closed and the modern department stores opened, the *flâneur* had become an anachronistic figure, a victim of increasing commercialization, hectic traffic, anonymous crowds, and the spread of industrial production during the second half of the nineteenth century. (Goebel 1991: 382)

Face à rapidez da modernidade torna-se agora impossível perder tempo a contemplar os espaços da metrópole. A prática de *flânerie* fragmenta-se, dado não pertencer única e exclusivamente a uma ordem masculina, pois passa também a ser feminina, especialmente com a introdução dos “department stores” que vieram substituir as arcadas. Como acrescenta Priscilla Fergunson (1994: 81), esta actividade urbana já não estava confinada apenas a uma certa elite, mas sim a todos. A autora defende ainda que a *flânerie* se torna um acto banal, porque está presente em todo o lado, reconfigurando, por isso, o *flâneur* que agora perde a pretensão de compreender a cidade, pois a experiência urbana está aberta a quem, no tumulto da metrópole, pode despendar tempo da vida diária, envolta na azáfama profissional e própria de uma sociedade capitalista, para contemplar o que o rodeia.

Esta democratização ou “banalização” (Fergunson, 1994: 80-81) mostra como o *flâneur* tem sido alvo de constantes interpretações e avaliações, até porque o seu sentido esquivo (Tester, 1994: 1) e ambíguo assim o permite. De acordo com Buck Morss (1998: 346) e explorado por Clarke (1997: 5), o *flâneur* é mais visível depois

da sua fragmentação, uma vez que continua a reproduzir-se em formas culturais que apresentam alguns dos traços que o caracterizam – “Ur Forms” – como, por exemplo, a figura do *flâneur-boémio*, *flâneur-turista* ou o *cyberflâneur*, habitante das cidades virtuais, como defende Goldate (1997).<sup>189</sup> Embora John Urry, no seu livro *The Tourist Gaze* (2002), considere o turista como o sucessor do *flâneur*, é necessário compreender que existem algumas diferenças, embora ténues, entre estas duas figuras, sendo que a principal é o facto de o *flâneur* ter um papel primordial na forma como mostra a cidade.

A cidade cresce com a presença do *flâneur*. Já o turista acede a uma versão exótica, temporária da metrópole, não estando consciente da sua imagem real. No entanto, a experiência do turista não pode apenas ser limitada a um consumo generalizado dos monumentos e atracções de uma cidade. Ao caminhar pela cidade, o turista pode estabelecer um diálogo com o espaço urbano, o que lhe permite compreender um sentido mais profundo da cidade que não se resume apenas a um consumo rápido e inconsciente da metrópole, até porque também são estranhos ao lugar que habitam.<sup>190</sup>

Num artigo intitulado “From *Flâneur* to *Driveur*” (2005), Sherman Young analisa algumas destas figuras como exemplo das várias reinterpretações de que o *flâneur* tem sido alvo ao longo dos tempos. Neste estudo, o autor desenvolve ainda a figura do *driveur* que, ao invés de caminhar pelas grandes áreas urbanas, viaja por elas de carro. Young (2005) defende que, nas grandes metrópoles, o número de pessoas que caminha para chegar ao trabalho é insignificante, quando comparado com aqueles que usam o carro para se deslocarem, até porque são poucas as cidades onde esta prática é efectuada pela maioria dos habitantes da cidade.<sup>191</sup> Tomando como

---

<sup>189</sup> Ainda dentro do argumento defendido por Clarke (1997: 5) que, por sua vez, recorre ao texto de Anne Friedberg (1993), *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, o autor considera que a extinção do *flâneur* se deu devido à sua fragmentação que, consequentemente, originou outras figuras. Para além disso, e como observa Friedberg (1993: 3), também referenciado por Clarke (idem), a prática de *flânerie* parece estar historicamente ligada à recepção estética da ida ao cinema: ambos provocaram uma mudança no sentido social de presença e, acima de tudo, estar na sala de cinema é também consumir, absorver o espaço que ele representa. Para uma discussão mais aprofundada deste tema cf. Bruno, Giuliana (2008). “Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric”, 14-28.

<sup>190</sup> Aliás, o estudo feito por Betsy Wearing & Stephen Wearing “Refocusing the Tourist Experience: The *Flâneur* and the Choraster” (1996: 229-243) defende que a experiência turística tem algum impacto na transformação do viajante.

<sup>191</sup> Este argumento de Young não implica que a prática de *flânerie* não seja possível a pé. Aliás, Edmund White em *The Flâneur: A Stroll Through the Paradoxes of Paris* (2001) alega que este tipo de prática ainda é possível, especialmente numa cidade como Paris. No entanto, e no caso específico deste autor, talvez esta afirmação remeta mais para a figura do *flâneur-boémio*, especialmente porque as

exemplo Sidney, cuja dimensão atinge perto dos 5 milhões – uma cidade que, tal como Los Angeles, foi pensada para se conduzir nela – o autor aponta que esta é o local perfeito para o *driveur*:

The vast majority of Sydneysiders experience their city remotely. They live in suburbia, watching the rich and famous attending glittering premieres with a harbour bridge backdrop and work in other suburbias (industrias?) in business parks across the city. Their Sydney is experienced as a cacophony of road rage, billboards advertising escape, talkback radio and traffic reports. The Sydney of the *driveur* is represented by traffic jams, bus lanes and fellow drivers in the wrong toll lane. (2005)

A experiência da cidade está direccionada para completar o percurso e não foca a sua atenção na viagem, isto porque, como vai desenvolvendo o autor no seu argumento, o condutor procura minimizar o tempo da sua viagem e recorre a ferramentas eficazes que o levem ao seu destino no menor tempo possível. Isto é concretizável, por exemplo, através do uso de GPS ou outros instrumentos de navegação que minimizam os riscos de desorientação e eliminam a necessidade de um conhecimento profundo das ruas e espaços da metrópole:

Similarly, other cities have online traffic cameras that provide a metropolitan panopticon for *driveur*'s; allowing them to assess appropriate routes or voyeuristically view traffic incidents across the city. In Sydney, the RTA provides this service. A dozen cameras capture frozen moments in the *driveur*'s existence, still-lives on asphalt that demonstrate one dominant actuality of the metropolis. There are no people in these photographs; just streams of cars, trucks and buses, spewing fumes announcing the blockage that confronts you between the here and the there. The *driveur* sees, not the beautiful bustling harbour of Jack Ledoux's Sydney; not the massive engineering feat that is the Sydney Harbour Bridge, nor the architectural delight of Utzon's Opera House. The *driveur*'s gaze is held by lanes 1 to 8 of that self same bridge and whatever horrors or delights may be waiting in the flow of traffic or otherwise. (2005)

Note-se que o *driveur* já é uma evolução demasiado distante do *flâneur*, pois parece eliminar a dimensão contempladora deste, uma vez que a cidade se torna pura geografia.<sup>192</sup> Todavia, será importante introduzir uma outra definição de *driveur* que

---

descrições/memórias que narra no livro prendem-se mais com uma dimensão de experiência *underground* da capital francesa.

<sup>192</sup> Aliás, o autor chega a referenciar a existência de um *gameur*, jogador solitário que atravessa os espaços da cidade virtual sentado no sofá. Há uma ideia que parece ser recorrente no artigo de Young: a cidade é consumida através de um lado virtual porque a sua própria estrutura impede a contemplação

se aproxima mais da figura do *flâneur* e que provém da literatura, especificamente pela via de Patrick Chamoiseau, autor francês da Martinica. Na análise que Wendy Knepper faz do autor numa edição crítica da sua obra e vida (2012: 75), e reportando-se aos temas literários típicos de Chamoiseau, a autora faz referência a *driveur*, termo que o autor francês utiliza para descrever uma personagem que deambula de um sítio para o outro.

A palavra “drive” é um termo crioulo que significa vaguear incessantemente e, porque o *driveur* experiencia azares constantes, necessita estar em contínuo movimento o que, no caso deste autor, não é propriamente um estado negativo. Embora esta referência se reporte à literatura (pós)colonial e o *driveur* esteja associado ao escravo, é de notar que a errância é uma característica essencial para o *driveur* que é dominado por uma certa angústia e desejo de encontrar algo e, por isso, move-se no espaço a fim de atingir o seu destino.<sup>193</sup> Esta figura criada por Chamoiseau e analisada por Knepper remete apenas para o *flâneur* no sentido de errância e na procura de algo que não encontra. Esta é também uma definição que entra em claro contraste com aquela apresentada por Sherman Young. Um procura atravessar o espaço sem qualquer necessidade contemplativa porque há um propósito prático na deslocação e na viagem que se resume a chegar do ponto A ao ponto B o que, como referido no início deste estudo, pode ser marcado por episódios que quebram a rotina, ao contrário do outro *driveur* que aponta para um sentido de errância e deambulação que caracteriza também tanto o viajante do *road movie*, como o *flâneur*. Na realidade, estas duas figuras parecem evidenciar características que se assemelham e que devemos considerar relevantes para o presente estudo.

Em “From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity” (1997), Zygmunt Bauman apresenta quatro modelos identitários pós-modernos que emergem directamente do peregrino, nomeadamente o *flâneur*, o vagabundo, o turista e o jogador. De grande relevância, para além do *flâneur* que, como anteriormente referido, influenciará o turista, será a figura do vagabundo e do jogador. Como nota Filipa Rosário (2010: 161), estes dois têm uma relação de proximidade com o viajante

---

que era permitida ao *flâneur*, que se torna no *gameur*. Aliás, Katie Mills no seu estudo sobre *road movies* dedica um capítulo a “‘transmedia’ road stories” (2006: 204-227), analisando jogos de computador como o *GTA (Grand Thief Auto)*, em que o jogador incorpora um assaltante e percorre a cidade cometendo crimes, incluindo o roubo de carros.

<sup>193</sup> Em *Drive* (2011) de Nicholas Winding Refn, por exemplo, o condutor protagonizado por Ryan Gosling vive uma certa angústia e solidão apaziguada apenas pela emoção de conduzir. A maior parte das cenas filmadas à noite acentuam mais esta dimensão.



da estrada, um porque erra pelo espaço sem destino, vive completamente desenraizado e, outro, porque aposta a sua vida no risco, no destino incerto e na errância, nunca tendo uma trajectória definida. Paralelamente, parece haver uma correlação entre estas figuras, seja pela forma como se influenciam mutuamente, pelo facto de terem como modelo comum o peregrino ou porque todos eles estabelecem uma relação privilegiada com o espaço.

Aliás, embora vagabundo e jogador estejam bastante próximos do viajante do *road movie* será de notar que o *flâneur*, ou melhor, as suas interpretações e variações, também desenvolvem uma relação especial com o protagonista que viaja na estrada<sup>194</sup>, mesmo quando as suas diferenças são evidentes:

A dinâmica entre o familiar e o estranho que o *Unheimliche* representa, e que aqui surge sob a forma de exílio no movimento, provoca a necessidade do mesmo movimento no *road runner* e no *flâneur*. Contudo, a viagem do *flâneur* é projecto utilitário, que se pretende funcional. Além de que o cenário dessa demanda é urbano; a única paisagem que o serve aparece criada pela arquitectura das ruas dos centros metropolitanos que lhe é contígua; interessa-lhe observar os laços e comportamentos humanos reelaborados pela modernidade dentro do seu território. (Rosário, 2010: 160)

Ambos estão fixados no espaço que ocupam e dependem dele para cumprir o seu objectivo, mesmo que seja o de deambular pela paisagem que habitam. Se o primeiro circula na estrada para fugir ou para se encontrar consigo mesmo o outro deambula pelas ruas da cidade contemplando a multidão que vagueia pelas ruas e, nessa contemplação, reconhece-se também a si mesmo. Será de recordar, aliás, que o percurso efectuado pelo *flâneur* é interior e exterior, tal como o protagonista do *road movie* atravessa o espaço *dentro* de um veículo que influencia a sua viagem interior. A viagem, note-se, é essencial para cada um destes protagonistas que povoam o espaço – cidade ou estrada – marcados pela errância e pela angústia em busca de algo que, na maior parte das vezes, não conseguem encontrar. São também eles que atravessam os não-lugares e que, no seu percurso, reflectem sobre a sua relação com a paisagem e com o mundo.

Aliás, se no caso da estrada, e como antes notado, o acto de conduzir permite uma reflexão profunda e uma transformação ao condutor, no caso da cidade, especialmente no acto de andar, essa mudança dá-se via uma maior compreensão do

---

<sup>194</sup> Aliás, na tese de mestrado intitulada *The role of the flâneur in Jack Kerouac's On the Road* (2004), Maria Domingues explora a influência da figura do *flâneur* no viajante do romance de Kerouac.

espaço que o viajante está a ocupar e, consequentemente, uma visão mais alargada de si mesmo enquanto habitante da grande metrópole. Isto pode acontecer inclusive no caso da figura do *driveur*, porque, mesmo sendo um ocupante pragmático da cidade, ele não está isento da criação de sentido para o espaço que o rodeia, pois a metrópole pode ser o local de deriva e migração, mas também é um mapa de sentidos e emoções. Neste contexto, e como nota Giuliana Bruno (2008: 25), a cidade, em especial a cidade no cinema, é um palimpsesto de experiências vividas, um mapa de situações experimentais e emocionais.<sup>195</sup>

A cidade (real e imaginada) abre-se – as suas fronteiras fluidas – e dá-se enquanto local de migrações, passagens, travessias, transições, estados transitórios, afectos, movimento e emoções, como nota ainda a autora (idem). O acaso e a coincidência são de grande significação porque esta fluidez da metrópole torna-a num espaço de viagem que potencia encontros fortuitos, ligações emocionais propiciadas pelas diferentes movimentações que não pertencem única e exclusivamente ao universo derivado do *flâneur*.

Acima de tudo, e de acordo com Stevenson (2003: 113-114), como já explorado anteriormente, é importante reconhecer a cidade como um espaço que é compreendido e experienciado de formas bastante contraditórias. Por um lado, a cidade real e da experiência pessoal e, por outro, a cidade imaginada e da fantasia. A primeira é a cidade das ruas, dos passeios e dos edifícios, marcada por um mapa, enquanto que, a segunda, pertence ao campo da literatura, do cinema, da imaginação e da memória, desafiando as noções de tempo, espaço e identidade. Apesar de contraditórias, estas duas visões estão ligadas, porque a cidade real e da experiência também é a cidade imaginada e vice-versa. A sua intersecção permite aos habitantes estabelecer relações íntimas com o lugar que ocupam e criar histórias individuais que,

---

<sup>195</sup> Neste sentido, é de notar a existência da psicogeografia, termo que implica dois sentidos, o psicológico e o geográfico, e que foi definido, em 1955, por Guy Debord como o estudo dos efeitos do ambiente geográfico, consciente ou não, nas emoções e comportamentos dos indivíduos (1955: 1). A “Teoria da Deriva” explorada por este pensador é um procedimento de estudo psicogeográfico que permite estudar o impacto do urbano no lado psicológico e emocional do humano. Para o autor a deriva implica uma experiência onde os viajantes suspendem as suas vidas normais para experienciar as oportunidades criadas pelo espaço e pelas pessoas que encontram (Debord, 1958: 19). Contudo, este processo é diferente da viagem ou passeio nas suas acepções mais clássicas. Embora seja influenciada pela *flânerie*, a deriva apoia-se num sentido mais performativo, baseando-se no domínio das variações psicogeográficas através do cálculo e conhecimento das suas possibilidades. A viagem da deriva não está dependente do acaso – daí a escolha de mapas na maior parte das experiências –, aponta para uma “espontaneidade organizada” e está organizada numa leitura racional e emocional da cidade. Embora esta técnica não seja relevante para o presente estudo, é importante reconhecer a sua existência. Para uma maior compreensão deste tema cf. a obra *The Situationist City* (1998) de Simon Sandler.

por sua vez, também se inscrevem na cidade, (re)criando assim o espaço urbano continuamente.

É para a análise da viagem na cidade que os próximos capítulos se voltarão a fim de procurar sentido nas histórias dos protagonistas, ocasionais, temporários, contemplativos e abertos à transformação.



**Capítulo 6:**  
***Love is like a role and we play* – As viagens**  
**de Richard Linklater**



Imagem a preto e branco de *Waking Life* (2001), de Richard Linklater



We're made of star stuff — the calcium in our teeth, the carbon in our genes, the nitrogen in our hair, the silicon in our eyeglasses. Those atoms were all made from simpler atoms in stars hundreds of light-years away and billions of years ago. It's an astonishing thing; we're so tied to the rest of the cosmos.

Jonathan Cott, "The Cosmos", 2006

"But then the morning comes and we turn back into pumpkins, right?"

Céline em *Before Sunrise*, Richard Linklater, 1995





### **6.1. *Before Sunrise*, Richard Linklater (1995)**

#### **A promessa antes do amanhecer**



Trabalho criativo sobre imagem de  
*Before Sunrise* (1995), de Richard Linklater



## Richard Linklater: *Generation X*

Tal como Spike Jonze, Todd Solondz, Steven Soderbergh ou Wes Anderson, Richard Linklater pertence a uma geração de cineastas interessada em filmar figuras desajustadas da realidade que as rodeia. A *Generation X*, termo utilizado pela primeira vez pelo fotógrafo húngaro Robert Capa, e popularizado por Douglas Coupland no seu romance *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991), referia-se a grupos de jovens que partilhavam o mesmo espírito e que enfrentavam um futuro indefinido e incerto, tendo sido aplicado às diferentes gerações entre o fim dos anos 50 e os anos 80 do séc. XX (Ulrich, 2003: 3-4).

Na introdução à colecção de ensaios *GenXegesis: Essays on Alternative Youth (sub)culture* (2003), John Ulrich explica que se trata de um termo associado a uma subcultura e à sua relação conflituosa com a cultura consumista *mainstream*. *Generation X* serviria também para definir a geração “post-baby boomers” a que pertenciam muitos destes cineastas, numa altura em que a designação começou a difundir-se de modo global, por oposição a um impacto mais regional na época de Capa. Grande parte dessa disseminação deve-se à enorme atenção recebida que os media lhe conferiram, especialmente a partir dos anos 90, em particular no ano de 1991, com a publicação do anteriormente referido livro de Coupland que, no entanto, não foi o único responsável por este fenómeno que marcava, de forma acentuada, a divisão entre o “alternativo” ou subcultural e a cultura dominante (Ulrich, 2003: 7). No mundo da música, “Smells Like Teen Spirit”, single lançado em 1991 incluído no álbum *Nevermind*, marcava uma nova era no rock e tornar-se-ia o (anti)hino desta geração, fazendo dos Nirvana e de Kurt Cobain seu porta-voz, muito contra a sua vontade.<sup>196</sup>

Aliás, o sucesso comercial do disco, bastante inesperado, lançou os Nirvana para um caminho de fama que culminou com o suicídio de Kurt em Abril de 1994. No entanto, muito antes desta tragédia, a banda e o single mencionado acima, em particular, tornaram-se elementos essenciais para tentar compreender uma geração que vivia em revolução e revoltada. Tanto a canção como a capa do álbum se

---

<sup>196</sup> As várias explicações que Kurt foi dando ao longo do tempo sobre a interpretação da canção eram profundamente contraditórias. No princípio, o vocalista apontava-a como metáfora para uma geração que não correspondia e não queria corresponder às expectativas. Mais tarde, o próprio Cobain rejeitava essas ideias, talvez um pouco cansado pelo sucesso da mesma. Contudo, é inegável o impacto que o disco e a música dos Nirvana tiveram nos jovens dos anos 90 e noutras bandas que viriam a seguir os seus passos a nível musical.

revestiam de grande ironia: não havia nelas espírito jovem nenhum, aludindo embora o título do disco a uma expressão de apatia e alguma descrença por parte dos jovens. A capa constituía o maior exemplo do discurso irónico referido anteriormente, prestando-se a duas potenciais leituras, entre as várias propostas avançadas aquando do lançamento de *Nevermind*. A imagem da criança debaixo de água a tentar chegar à nota de dólar presa no anzol mostra a forma como, em claro contraste com a pureza associada ao bebé, a sociedade americana é atraída e corrompida pelo capitalismo. Ao mesmo tempo, é reveladora da natureza ilusória do *American Dream*, prometendo riquezas que depois não se concretizam, expressa na forma como a criança tenta alcançar a nota que, continuamente, serve de isco necessário apenas para dar seguimento a essa mesma ilusão; daí o *Nevermind* do título: esquecer, ignorar e resistir a essa ilusão que a América fornece e tenta perpetuar.

Paralelo ao fenómeno do livro de Coupland e do disco da banda *grunge* de Seattle, surge *Slacker* (1991), filme de Richard Linklater que incide sobre figuras marginais. Note-se, entretanto, que este título viria a ser um termo utilizado pela *Time Magazine*, em 1997, para descrever os jovens da *Generation X*, sendo “Slacker” uma expressão negativa que descreve alguém que evita trabalhar ou fazer esforço. Todavia, para Linklater, como comenta Ulrich (2003: 7), esta é uma ideia errada. O “slacker” não é propriamente um malandro ou alguém que foge do labor, mas sim uma pessoa para quem o trabalho não é o centro da vida, sendo antes relegado para as margens. Consequentemente, este traço caracterizador faz com que os “slackers” sejam olhados pela sociedade como um grupo sem qualquer estrutura, o que, por sua vez, os coloca à margem. Ainda de acordo com Ulrich (2003: 7), esta forma de agir leva a comunidade a não conseguir encontrar nada de valor neste grupo, porque quando comparados a uma sociedade produtiva – preocupada com uma boa carreira – não há nada que possam acrescentar, uma vez que estão marcados pela inactividade, facto que vai contra o modo de vida da sociedade sua contemporânea<sup>197</sup>.

Note-se, no entanto, que é a partir dessa aparente inactividade que Linklater procura ser criativo, uma vez que *Slacker* é o lugar de criatividade, opondo-se a uma certa ideia de desperdício de tempo. O filme procura captar as vidas comuns de figuras que deambula pela cidade de Austin – perto de onde Linklater cresceu e onde

---

<sup>197</sup> Como nota Rob Stone (2007: 219), *Slacker* tornou-se tão emblemático que passou a ser usado como um estereótipo da figura ociosa pós-beatnik que não tinha qualquer ambição profissional e rejeitava um certo activismo político.

reside actualmente – e a forma como os seus vários caminhos se cruzam e as diferentes direcções que cada um deles segue, utilizando o método de colocar realidades separadas no mesmo espaço (Mayshark, 2007: 18).<sup>198</sup> Os nomes das personagens são-lhes atribuídos pelas suas acções, como evidenciado por Linklater, que participa na narrativa interpretando a personagem “Should Have Stayed at the Bus”, o que faz com que o filme contenha um certo grau de absurdo que é, aliás, propositado.

As figuras marginais que circulam em *Slacker* são também parte integrante de uma subcultura branca, intelectual e contracultural representativa da *GenX*, mostrando que Linklater tem um interesse genuíno em filmar aquilo que as pessoas têm a dizer, mesmo que sejam declarações completamente loucas. Interessante será também notar que o filme é feito no seio de uma recessão económica e de uma guerra, cenário que se reflecte no filme como nota Mayshark:

If you didn't know the film was made in the midst of a recession, it wouldn't be hard to guess. Almost nobody in it has any money, and the bumming and bartering of cigarettes, beer, spare change, and places to stay gives the movie a steady undercurrent of economic marginalization. Political disaffection also simmers throughout, from conspiracy theories about NASA and the Kennedy assassination to dissections of the elder George Bush's electoral mandate and the pros and cons of voting. Some of these are earnest and some are delivered with the cockeyed enthusiasm of the delusional, but Linklater is not passing judgment on any of them.

(2007: 19)

Tal como o autor sublinha, para Linklater, o mais interessante não era estabelecer uma visão política – embora esse retrato estivesse implícito através da marginalização económica das principais figuras do filme – mas sim filmar estas personagens que, apesar de estarem sem emprego, não estão alheadas da realidade que as rodeia. Muito pelo contrário, quase todas elas estão envolvidas em actividades criativas e de produção cultural: música, cinema, escrita, entre outras, o que faz com que a sua ligação com a vida seja feita à maneira deles, com um ritmo próprio.

---

<sup>198</sup> Richard Linklater nasceu na cidade de Huntsville, Texas, e surge ligado à subcultura boémia de Austin, local onde trabalhou durante alguns anos antes de começar a filmar com uma câmara “Super 8” que originou o seu primeiro trabalho *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* (1988), um filme com um carácter experimental, escrito, protagonizado, realizado e produzido pelo próprio Linklater. Centra a sua atenção numa figura que circula à deriva pelas ruas de Austin, local onde o realizador ainda vive e onde co-fundou a *Austin Film Society* (Mayshark, 2007: 16), reportando-se o título, eventualmente, a um elemento biográfico, uma vez que Linklater desistiu da escola para se dedicar ao cinema, evidenciando a ideia de que seria impossível aprender a ser cineasta se tivesse continuado na escola.

Ademais, o que o autor procura é trabalhar sobre as grandes questões da existência, daí que grande parte dos seus filmes revele uma preocupação com os diálogos. Não é nova esta tendência para filmar as conversas que as personagens vão tendo – em *takes* longos – nos seus filmes, uma vez que, para o realizador, esta é forma de captar o real, o momento do acontecimento, sinal da sua própria formação autodidacta: filmando nas ruas, usando a realidade que o rodeava como paisagem, especialmente o espaço citadino.

O seu cinema aparece influenciado por autores da *Nouvelle Vague* ou por Antonioni e Woody Allen, também ele um homem de diálogos. Contudo, talvez seja possível afirmar que em Linklater as palavras têm uma importância maior do que em outros realizadores, porque existe uma obsessão com filmar a palavra que é central para a compreensão das suas obras:

In Linklater's films, words are action. They express personality, identity, conflict, attraction, rejection, sympathy, alienation, affection, evasion, disclosure, and concealment. Mostly, they represent attempts to make sense of the world, to understand people and places and events, and an individual's relationship to all of those things. Many of the riffs are funny, some are disturbing and some are just nuts – Linklater shows an uncondescending interest in the things that genuinely crazy people say, the possible insights they unfold and the range of discomforts they provoke. His movies are full of conspiracy theories, which seem to appeal to him not so much for their content as their impulse, the effort they make to look beyond accepted versions of reality. (Mayshark, 2007: 15-16)

*Slacker* é um bom exemplo de como Linklater procura olhar para a realidade que o rodeia, mas também o poderão ser os outros filmes que tem vindo a realizar ao longo da sua carreira, como *Dazed and Confused* (1994), *subUrbia* (1996), *Tape* (2001) ou *Waking Life* (2001), para dar alguns exemplos. Isso não exclui a sua grande perícia técnica, visível na utilização do método da rotoscopia em *Waking Life* (2001) ou *A Scanner Darkly* (2006) – adaptação do livro homónimo de Philip K. Dick – obra de ficção científica.<sup>199</sup>

As suas qualidades enquanto realizador são ainda perceptíveis nos seus filmes com uma tendência mais *mainstream*, como é o caso de *School of Rock* (2003), *Fast Food Nation* (2006), *Me and Orson Welles* (2009) – realizador que também mostra ter

---

<sup>199</sup> *Waking Life* dá conta ainda de um outro aspecto: a circularidade temática de Richard Linklater. O filme é um bom exemplo, porque recupera, numa das suas histórias, Jesse e Céline após *Before Sunrise*, embora as coloque no plano dos sonhos, até porque a obra foca o plano da consciência e um certo existencialismo.

influência na cinematografia de Linklater – e, mais recentemente, *Bernie* (2011) ou *Before Midnight* (2013). Este último é, a par de *Before Sunrise* (1995) e *Before Sunset* (2004), o exemplo paradigmático da importância dos diálogos para este realizador e da sua preferência por captar aquilo que considera a poesia da vida diária impressa nos pequenos momentos, nos encontros e desencontros.

Nestes três filmes<sup>200</sup> a conversa entre as personagens principais – Jesse e Céline – sublinha a dimensão filosófica e existencialista que Linklater procura explorar e registar, ao mesmo tempo que atesta a tentativa de filmar o tempo e as relações amorosas, uma vez que, dado o realismo dos filmes, sobretudo no sentido da proximidade entre o tempo da narrativa e da acção, parece colocar o espectador perante um quase-documentário.

### ***Before Sunrise***

*Before Sunrise* (1995) apresenta dois estranhos, Jesse (Ethan Hawke) e Céline (Julie Delpy), que se conhecem em viagem num comboio. Ele é um americano com o coração partido pela ex-namorada e ela uma francesa que regressa a casa. Após algum tempo de conversa, Jesse convence Céline a passar umas horas com ele em Viena, antes de este partir para os Estados Unidos. O percurso efectuado por Viena faz com que ambos se apaixonem um pelo outro, mesmo sabendo que só têm umas horas juntos. Esta descrição demasiado simplista e muito geral coloca em evidência dois temas importantes, entre vários outros, que irão percorrer os três filmes: por um lado a ideia de viagem, mudança, transitoriedade e, por outro, a relevância da comunicação e do entendimento. Esta importância dada à comunicação é evidenciada especialmente pela forma como o realizador cita *L'Eclisse* (1962) em alguns momentos de *Sunrise*, filme de Antonioni que com *L'Avventura* (1960) e *La Notte* (1961) integra uma trilogia sobre incomunicabilidade.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> *Before Sunrise* e *Before Sunset* fazem parte do *corpus* desta tese. No entanto, *Before Midnight* – o filme que conclui a história de Jesse e Céline – foi apresentado nas salas de cinemas em 2013, altura em que este estudo se aproximava da conclusão. Assim, será importante reflectir, ainda que de forma relativamente breve, sobre este último filme.

<sup>201</sup> Estas não são as únicas influências cinematográficas ou pictóricas citadas em *Before Sunrise*. Para além de Antonioni, o filme estabelece ligações com filmes como *Brief Encounter* (1945), de David Lean, *Letter from a Unknown Woman* (1948), de Max Ophüls, *The Third Man* (1949), de Carol Reed, *Vivre sa Vie* (1962), de Godard, *À Bout de Souffle* (1960), *Le Rayon Vert* (1968), de Éric Rohmer ou Jacques Rivette com *Céline et Julie vont en Bateau* (1974) – principalmente pela utilização do nome de uma das personagens – *Annie Hall* (1977), de Woody Allen, e também os filmes de Hal Hartley, especialmente *Trust* (1990). Para além disso, como nota Rob Stone (2007: 225), ecoa no título do filme a obra de Murnau, *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) e também o quadro “Impression, soleil levant” [“Impression, Sunrise”] (1872), de Claude Monet, obra que iniciou o movimento artístico

Contudo, no filme de Linklater, não é o silêncio que impera, uma vez que o diálogo é a ponte de ligação entre as duas principais personagens. Aliás, o início do filme insiste, desde logo, nos dois temas referidos anteriormente. O primeiro é visível na forma como a câmara incide na linha férrea à qual se junta uma outra. Enquanto toca parte da ópera escrita por Henry Purcell, *Dido and Aeneas* (c. 1688) a câmara, em movimento com o comboio, vai filmando a chegada a Viena. A junção das duas linhas é metáfora óbvia para os destinos cruzados de Jesse e Céline que seguem os dois no mesmo comboio. Será esse um dos momentos centrais do filme, pois é este cruzamento que permite e justifica, no fundo, uma história que se estrutura de modo circular, terminando onde tudo começa: num comboio. Aliás, como nota Andrew Webber (2008: 2) a estação de comboios é um local de movimento e paragem, de transições e transferências – um local fixo, mas que permite movimento e o cruzamento de destinos.

O outro tema é apontado ainda dentro do comboio, uma vez que a cena inicial inclui um casal alemão que está a discutir. Nesta sequência, as legendas não são incluídas propositadamente, de forma a exagerar mais ainda a incomunicabilidade do par. É a discussão que faz com que Céline mude de lugar e fique perto de Jesse que inicia uma conversa com ela:

**JESSE:** Do you – Do you speak English?

**CÉLINE:** Yeah. No, I'm sorry, my German is not very good. Have you ever heard that as couples get older, they lose their ability to hear each other?

**JESSE:** No.

**CÉLINE:** Well, supposedly, men lose the ability to hear higher-pitched sounds, and women eventually lose hearing in the low end. I guess they sort of nullify each other, or something.

**JESSE:** I guess. Nature's way of allowing couples to grow old together without killing each other. (Krizan & Linklater, 1995: 1)

Este diálogo é potencialmente revelador da forma como o realizador procura explorar a relação entre homem e mulher e, em particular, entre Jesse e Céline, registando as suas conversas desde o momento do comboio até ao regresso à plataforma. Marcada por uma certa espontaneidade – daí a sua aventura por Viena durar apenas algumas horas – a sua relação é marcada por uma discussão de temas como a efemeridade, o

---

Impressionista, cujas características envolvem a preocupação com os efeitos da passagem do tempo. Note-se até que, durante o filme, haverá referência a uma exposição de Georges Seurat, artista Pós-Impressionista conhecido pela técnica pontilhista, que sublinha ainda mais a problemática do tempo e da impermanência, tal como algumas referências literárias feitas em *Before Sunrise*.



amor e as relações humanas, e a morte.<sup>202</sup> Na verdade, grande parte dos locais que Jesse e Céline visitam reforça os temas abordados. A cidade torna-se, assim, no local onde tudo acontece, palco neutro que acolhe dois viajantes que deambulam pela paisagem urbana em busca de um sentido para a vida.<sup>203</sup> Viena é representada não como uma paragem turística, mas como o local “in-between” para as duas personagens ou, referido de outra forma, é o não-lugar que permite, tal como explicitado no capítulo anterior, a suspensão das regras habituais pelas quais os seres em sociedade se regem.

Essa condição, aliás, é desde logo evidenciada na primeira cena dos viajantes na cidade austríaca: os dois estão numa ponte, suspensos, sem destino definido. O *long shot* deixa Jesse e Céline envoltos na paisagem urbana, vendo-se, ao fundo, o Danúbio como tela principal numa cena que, de alguma forma, parece ser um decalque dos quadros de Seurat que serão referenciados mais tarde no filme, “La Voie Ferrée” (1881-1882) e “La Nonou” (1884-1885), sublinhando assim a condição transitória destas personagens. Além disso, a câmara move-se juntamente com Jesse e Céline, praticamente sem cortes, num longo plano contínuo, o que contribui para esta ideia de movimento e arbitrariedade. Não existe nenhum mapa da viagem, uma vez que a deslocação dos dois protagonistas é incerta, o que faz com o espaço urbano funcione ainda como o local de confluência de dois discursos e duas vidas que se encontram e se descobrem, como aponta Thomas A. Christie:

As Vienna is a city that neither of the two is intimately acquainted with, their unearthing of its attractions and eccentricities subtly mirrors their gradual discovery of each other. The spontaneous bond which was established between them on the train grows as the day progresses, and as they embark upon their relaxed, mildly inquisitive trek through Vienna – never staying in one place for any length of time as they traverse its amusement parks – their understanding of each other is progressively developed further and even deeper. (2011: 52-53)

---

<sup>202</sup> Um dos exemplos dados logo no início surge quando a câmara foca o que cada um dos protagonistas está a ler no comboio. Jesse, de coração destrocado, lê *All I Need is Love* (1988), a autobiografia do conhecido actor alemão Klaus Kinski, e Céline, preocupada com várias questões filosóficas, lê uma antologia de George Bataille que inclui *Madame Edwarda*, *Le Mort* e *Histoire de L’Oeil*, volume publicado em 1977.

<sup>203</sup> Viena coloca também em evidência as diferenças socioculturais dos protagonistas nas relações transatlânticas, revelado no confronto entre o Novo Mundo e o Velho Mundo. Este tema é explorado de forma mais acentuada no segundo filme, onde Céline possui um discurso politicamente mais activo e crítico em relação à América capitalista.

De facto, é o carácter transitório da experiência que lhes permite viver a cidade e aprofundar a sua relação, pois ambos sabem que aquela aventura acaba na manhã seguinte. É, aliás, esse reconhecimento que faz com que Céline aceda sair do comboio com Jesse. No entanto, este estado transitório é duplo: 1) é a movimentação das figuras pelo espaço, de um local para outro; 2) é progressão de um estado a outro, transformação interior que contrasta com a experiência efémera, mas intensa, de Viena. Um dos momentos mais reveladores dessa realidade dá-se quando os dois viajantes se encontram na cabine de música escutando uma canção em silêncio. “Come Here”, de Kath Bloom anuncia a ligação entre Jesse e Céline, seja pela forma como cada um olha para o outro, seja na própria letra da canção: “No, I’m not impossible to touch/I’ve never wanted you so much/Come here/Come here”. A canção da artista norte-americana serve, sobretudo, como catalisador das emoções entre os protagonistas e, ao mesmo tempo, como banda sonora à arquitectura citadina impregnada de uma beleza que Céline reconhece ao comentar “This is beautiful”, como se todo aquele momento fosse feito de uma rara perfeição.

No entanto, se todo o movimento está envolto numa aura mágica – reconhecível também pela própria Céline – existem outras paragens marcadas por uma dolorosa realidade. É exemplo disso o momento em que o casal visita o cemitério dos “sem nome” (“Friedhof der Namenlosen”), instante que acentua a dimensão reflexiva do filme sobre a passagem do tempo e a efemeridade da vida. Daí que Linklater esteja interessado em Jesse e Céline, dois seres que, ao abraçarem a vida, lutam contra o anonimato marcado pela morte. A confirmação da sua paixão dá-se no momento em que estão na roda gigante no Prater, beijando-se.

### ***Like Branches in a River***

Apesar deste contacto físico, o caminho de Jesse e Céline continua ainda muito marcado por uma oscilação entre o desejo intenso e a hesitação, talvez porque a condição de amantes é frágil, até pelos seus sentimentos contraditórios em relação à definição de relacionamento, por parte de ambos. No primeiro caso, Céline mostra ser uma mulher confiante que acredita no poder feminino e possui um discurso politicamente activo – exagerado no segundo filme – não querendo ceder perante as pressões da sociedade. Jesse parece entrar num modo mais sentimental, mas rejeita os

momentos mágicos que Céline aceita, apenas para mais tarde ele próprio ceder aos seus impulsos românticos e lamentar a passagem do tempo.<sup>204</sup>

O encontro com a vidente, por exemplo, representa um momento importante nesta dualidade entre Jesse e Céline. A leitura da mão a Céline – dando ênfase às “linhas” da vida – concentra-se na ideia de viagem e transformação. A vidente caracteriza-a de aventureira, alguém interessado na criatividade e no poder íntimo da mulher:

**FORTUNE TELLER:** You are interested in the power of the woman, in a woman's deep strength, and creativity? You are becoming this woman. You need to resign yourself to the awkwardness of life. Only if you find peace within yourself, will you find true connection with others.

(Krizan & Linklater, 1995: 23-24)

Apesar da sua força, Céline deve resignar-se à estranheza da vida para que, finalmente, possa compreender o seu lugar no mundo. A experiência torna-se ainda mais intensa quando a vidente refere:

**FORTUNE TELLER:** You are both stars, don't forget. And the stars exploded billions of years ago, to form everything that is this world. Everything we know, is stardust. So don't forget, you are stardust. (Krizan & Linklater, 1995: 23-24).

Jesse parece ser mais resistente aos comentários da vidente, mas também ele não pode negar que, de facto, deve entregar-se a este momento, pois só assim poderá compreender a verdadeira dimensão daquela noite<sup>205</sup>. A comparação que a vidente faz de Jesse e Céline, referindo que ambos são estrelas prestes a explodir no céu, transformando-se em pó reporta a necessidade de cada um se dar ao outro. Mais do que isso, é um exemplo de como os dois estão intimamente ligados: o pó circula pelo Espaço, como os dois circulam pelo espaço da cidade.

A reafirmar esta condição surge o momento em que Céline foca a sua atenção numa exposição de Georges Seurat, particularmente em dois quadros já aqui referidos, comentando a importância colocada pelo pintor nos ambientes que

---

<sup>204</sup> Utilizo aqui “romântico” não no sentido do movimento artístico surgido nas últimas décadas do séc. XVIII, mas sim no sentido sentimental, de uma relação idealizada.

<sup>205</sup> Note-se que, durante bastante tempo, ambos rejeitam as ideias pré-concebidas do que é romântico e preferem aceitar um amor intelectual, no sentido em que não cedem aos seus impulsos mais naturais e procuram racionalizar o que lhes está a acontecer. Na realidade, o filme aproveita-se dos clichés da fórmula do filme romântico, apenas para os minar, de certa forma.

rodeavam as personagens e na transitoriedade das mesmas<sup>206</sup>. “La Voie Ferrée” (1881-1882) é reflexo da viagem efectuada pelos dois protagonistas: a paisagem vazia que é ocupada por eles. “La Nonou” (1884-1885), por sua vez, mostra duas figuras que se vão perdendo na paisagem, ocupando-a, mas apenas por um curto período e em trânsito, de um local para outro, o que sublinha a sua efemeridade, tal como no caso de Jesse e Céline, notado por Deborah Parsons:

At one point, walking through back streets, the couple sees a poster for a Seurat exhibition depicting one of the artist's shadow sketches in which blurred figures seem to dissolve into the background. Céline is engrossed by the picture, wistfully stating that 'the environments are stronger than the people', articulating their own status as transitory figures passing through the landscape of the city.

(2000: 20)

Essa condição é salientada quando encontram um poeta à beira do Danúbio que lhes escreve um poema em troca de algum dinheiro. Céline escolhe uma palavra e o poeta escreve os versos tendo em conta essa palavra: “Milkshake”. O poema foi originalmente escrito pelo artista David Jewell, amigo de Linklater e intitula-se “Delusion Angels”:

*Daydream delusion  
Limousine Eyelash  
Oh, baby with your pretty face  
Drop a tear in my wineglass  
Look at those big eyes  
See what you mean to me  
Sweet cakes and MILKSHAKES (laughs)  
I am a delusion angel  
I am a fantasy parade  
I want you to know what I think  
Don't want you to guess anymore  
You have no idea where I came from  
We have no idea where we're going  
Launched in life  
Like branches in the river  
Flowing downstream  
Caught in the current  
I'll carry you. You'll carry me*

---

<sup>206</sup> A referência ao pintor e a estes dois quadros em particular serve aqui para sublinhar a importância do ambiente e da paisagem, bem como da passagem do tempo. Para além disso, a técnica utilizada por Seurat, o Pontilhismo, antecede o cinema, no sentido em que o olhar do espectador é transportado opticamente. Aliás, poderá dizer-se que Linklater utiliza a câmara como Seurat utiliza o pincel: a câmara regista os momentos efémeros na paisagem, do mesmo modo que o pintor inclui esses momentos na tela.

*That's how it could be  
Don't you know me  
Don't you know me by now*  
(Jewell *apud* Krizan & Linklater, 1995: 31)

“Like Branches in a River” representa esta condição última de seres que andam como que à deriva e que não fazem ideia para onde se dirigem, mas que, viajando ao sabor da corrente do rio, possuem a possibilidade de se apoiarem um no outro. Ademais, a expressão aponta ainda para os vários segmentos de um rio, simbolizando as inúmeras possibilidades de viagem. Aliás, esta expressão é parte do título da tese aqui desenvolvida cujo propósito principal é compreender esta multiplicidade de sentidos da viagem: deriva, propósito, possibilidade, encontro e desencontro.

Ainda no âmbito do poema será importante atentar nos dois últimos versos de “Delusion Angels” que ecoam os três últimos versos de “Á Une Passante” de Charles Baudelaire. Publicado em *Les Fleurs du Mal*, em 1857: “Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être!/Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,/Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!”, este é um dos poemas de Baudelaire com maior incidência na figura do *flâneur*, dada a sua insistência na cidade que impede os amantes de terem algo mais do que apenas um instante fugaz, na importância das figuras transitórias e efêmeras, bem como num destino que permanece por explorar. Embora Jesse e Céline não possam ser considerados *flâneurs*, eles mantêm algumas das suas características por deambularem pela cidade, circulando pelas suas ruas, espaços e silêncios. Por isso mesmo, o filme dá bastante importância aos caminhos escolhidos pelos viajantes em Viena: locais que insistem na descoberta de Jesse e Céline e são o motor para o desenvolvimento da sua relação, mesmo que eles sejam figuras de impermanência na cidade.<sup>207</sup>

### **Figuras de impermanência**

A tomada de consciência de que, em apenas algumas horas, tudo se desvanecerá faz com que ambos decidam que aquela seja a melhor noite das suas

---

<sup>207</sup> O filme insiste nesta descoberta através da forma como Jesse e Céline vão negociando a sua relação, tentando perceber o que cada um sente em relação ao outro, como na cena em que ambos estão num café e fingem telefonar aos melhores amigos para contar o que lhes está a acontecer. Nesta cena, em particular, Linklater foca a sua atenção nas várias conversas que decorrem no café: dois homens discutem filosofia, um casal de americanos reclama do serviço do empregado ou um grupo de amigos está a beber um copo. Este primeiro plano é, mais uma vez, o realizador a insistir na importância e na problemática da (não) comunicação, tal como no início do filme, um tema que irá ser importante durante a trilogia.

vidas. Por isso, optam por não trocar números de telefone, nem moradas, de forma a fazer da viagem por Viena uma experiência única, tentando mostrar que o romance controlado, finito e racional é possível. Esse objectivo não é, todavia, concretizável uma vez que, nos momentos a seguir a essa decisão, um ou outro se deixa levar por um certo sentimentalismo de pendor romântico.

*Before Sunrise*, no entanto, não obedece às estruturas da comédia romântica tradicional até porque os protagonistas, pertencendo à *Generation X*, revelam uma atitude cínica relativamente à ideia de romance e amor, como comprovam muitas das conversas que vão tendo ao longo do filme. O “happy ending” típico das comédias românticas de Hollywood não acontece nesta narrativa até porque, desde muito cedo, o realizador joga com os clichés do género romântico apenas para depois os destruir. Isto não implica a ausência de uma dimensão romântica, até porque há uma espécie de “happy ending” a surgir quando Jesse e Céline se despedem um do outro, imagem de uma visão romântica “anti-hollywood” (Stone, 2007: 225).

Acima de tudo, Linklater está interessado na relação destes dois viajantes e na forma como ambos se relacionam com o espaço urbano. Como nota Deborah Parsons (2000: 20), a câmara foca-se na interacção entre os protagonistas e esquece as várias atracções turísticas da cidade. A partir do momento em que ambos desaparecem, a câmara volta a sua atenção para os espaços vazios de Viena, tentando, mais uma vez, registar a beleza das coisas mundanas. No entanto, o realizador não esquece que as horas vividas por Jesse e Céline têm uma qualidade mágica que promove a sua aproximação, por isso a cidade possui uma atmosfera do plano dos sonhos, como aponta Stone (2007: 225-6), que sugere um encontro metafísico entre os dois, no qual Viena é uma construção que oscila entre o realismo e o ideal romântico.

Veja-se, por exemplo, o momento em que os viajantes estão deitados na relva onde a proximidade entre os dois os faz realmente acreditar na possibilidade de ficarem juntos, ou a cena em que os dois estão na rua e alguém toca numa sala as “Golberg Variations” de Bach: Jesse e Céline a registar o momento, a memorizarem o poder do olhar presente.

A câmara a filmá-los a caminharem juntos pelas ruas vienenses sugere, por momentos, a atmosfera captada por Seurat num dos seus quadros. Contudo, ao contrário do quadro, o tempo de Jesse e Céline não é estático e Jesse reconhece-o quando declama “As I Walked Out One Evening”, poema de W. H. Auden, imitando a famosa declamação de Dylan Thomas:

All the clocks in the city  
Began to whir, and chime.  
Oh, let not time deceive you,  
You cannot conquer time.  
In headaches and in worry,  
Vaguely life leaks away.  
And time will have its fancy,  
Tomorrow, or today.  
(Auden, 1991: 133)

O excerto do poema de Auden, publicado no livro *Another Time* (1940), e declamado por Jesse, atenta em vários temas importantes que vão sendo explorados ao longo do filme: o tempo, a vida, a morte, a impermanência, ou a memória. Apesar de o tempo de Jesse e Céline ser uma criação deles, no sentido em que a noite que passam juntos lhes pertence, este gera um existencialismo amoroso que cria a ansiedade da perda, até porque o tempo deles tinha, desde logo, um princípio e um fim bem delimitado: a noite em Viena. Por isso, quando voltam para o comboio estão mais conscientes do que nunca desse limite temporal. Quando se despedem, Jesse e Céline não conseguem dizer adeus e combinam encontrar-se seis meses depois, colapsando assim a atitude racional que estavam a tentar manter e cedendo a um lado mais emocional<sup>208</sup>.

Céline entra no comboio e Jesse segue o seu caminho ao longo da plataforma dirigindo-se para um autocarro que o levará ao aeroporto. A câmara centra-se agora nas imagens de uma cidade vazia evocando a emoção de uma aventura que já passou. Yo Yo Ma toca o trecho de Bach que se ouve no início do filme à medida que o comboio de Céline parte e o espectador é confrontado com a ponte, a roda gigante, o cemitério, espaços ocupados pelo silêncio e agora desprovidos dos amantes – as figuras diluindo-se como numa pintura de Seurat.

De acordo com Glen Norton (2000: 72), estes são lugares que reflectem a impossibilidade da verdadeira comunicação, aludindo ao facto de ser impossível duas pessoas conhecerem-se verdadeiramente. Nesta última cena será importante notar o decalque visual que Linklater faz de Antonioni. A cena final de *Before Sunrise*

---

<sup>208</sup> Uma nota importante relativamente à data em que Jesse e Céline se encontram: 16 de Junho. Trata-se de uma referência directa a *Ulysses* (1922) de James Joyce, cuja narrativa se passa também a 16 de Junho de 1904, quando Joyce deu o primeiro passeio com a sua futura mulher, Nora Barnacle. O romance de Joyce estabelece uma relação interessante com o filme, uma vez que a acção também decorre num único dia, é uma descrição da cidade de Dublin e explora a ideia de viagem, seguindo a matriz da *Odisseia*. Para além disso, esta referência, como nota Thomas A. Christie (2011: 231-232), alude ao facto da experiência do protagonista do romance de Joyce ser irrepetível, tal como as experiências de *Before Sunrise*. Jesse e Céline saem profundamente transformados de Viena, mas a sua aventura pode não ter mais continuidade. A resposta chega em *Before Sunset*.

corresponde aos últimos momentos de *L'Avventura*, conhecidos como *temp morts*, embora, neste caso, as imagens do realizador italiano sejam bastante mais devastadores por criar uma fissura na diegese (Ford, 2003: 1), um terminar abrupto da narrativa (e da realidade) que força no espectador a consciência da sua própria morte.

No entanto, os *temp morts* em Linklater parecem ser um regresso aos espaços mágicos que acolheram a história de Jesse e Céline. Como nota Synge (2004: 5), o efeito destes lugares é colocar a relação frágil dos dois amantes na paisagem que, apesar do seu realismo, apresenta-os como viajantes modernos numa cidade encantada, um constructo que serve como lugar de descoberta de ambos. Este último momento sublinha a dimensão do sonho antes do regresso à realidade. Aliás, a narrativa de *Before Sunrise* oscila entre o tempo do sonho e o tempo real. O tempo real existe antes da chegada a Viena e depois do regresso ao comboio e autocarro e na tomada de consciência da passagem das horas. Este é detectável, por exemplo, na última cena em que Jesse está no autocarro e Céline no comboio. Ele olha para trás, numa clara alusão ao passado, e ela na carruagem sorri, executando o mesmo gesto antes de adormecer, como acrescenta Synge:

In a instant, everything that went before is made to feel as though it couldn't have really happened, as if they are both waking up at the same time rather than falling asleep, but finding the pull of wherever they left too strong to be ignored, they close their eyes and, not for the last time in their lives, return to that place where dreams are born. (2004: 7)

O tempo do sonho – lembremos a referência a *Cinderela* – situa-se entre a chegada e a partida, representando a aventura que ambos os viajantes tiveram e que lhes permite encontrarem-se no espaço da cidade, especialmente considerando, como argumenta Claudio Magris, em *Danube* (2008: 215), que a nossa identidade é parcialmente construída pelos lugares que ocupamos e pelas ruas onde vivemos e onde deixámos parte de nós. Para o autor, Viena é uma dessas cidades onde é possível haver um sentimento de redescoberta, em particular pelo facto de ser um lugar de partidas e chegadas que acentua o destino impermanente:

Vienna is one of these places, in which I rediscover the familiar and well known, the enchantment of things which, like friendship and love, become ever fresher with time. This feeling of ease in Vienna may derive from the city's being a crossroads, a place of departures and returns, of people, both celebrated and obscure, whom history gathers together and then disperses, in the vagabond impermanence that is our destiny. (2008: 215)



As imagens finais são o testemunho visual da afirmação de Magris. Enquanto Jesse e Céline se afastam, cada um parece recordar os locais por onde passaram, uma viagem interior realizada dentro da exterioridade vienense. Esta jornada não está destituída de possibilidade. A despedida entre ambos é caracterizada por uma certa ambiguidade que, no entanto, se reveste de esperança: os lugares vazios permanecem à espera do regresso dos amantes na promessa de um novo encontro.<sup>209</sup>

A viagem representa o encontro e o destino de dois seres que se aproximam e se afastam como ramos à deriva no mesmo rio e, por isso, podem voltar a encontrar-se. Mais do que isso, estes movimentos e (des)encontros não acontecem apenas a Jesse e Céline, mas também aos espectadores que viajam com eles por Viena. Também eles desejam um encontro futuro entre os dois protagonistas em que ambos ocupem de novo os lugares vazios que deixaram.

Esse reencontro vai ser possível apenas nove anos depois porque, como se descobrirá, a realidade interpôs-se no plano dos sonhos, impedindo o regresso de Céline seis meses depois.

Viena já não é possível. Resta Paris.

---

<sup>209</sup> Robin Wood, no seu ensaio “Little Space Between: Preliminary notes on *Before Sunrise*” (1996), foi um dos primeiros a manifestar essa posição, argumentando que Jesse e Céline iriam encontrar-se de novo.



**6.2. *Before Sunset*, Richard Linklater (2004)**

***We will always have Paris***



Trabalho criativo sobre imagem de  
*Before Sunset* (2004), de Richard Linklater



### Nove anos depois...

*Before Sunrise* termina de forma ambígua, mas essa duplicidade de sentido do final não está desprovida de possibilidade. Aliás, o facto de Jesse e Céline combinarem encontrar-se seis meses depois indicia alguma esperança no casal. Contudo, *Before Sunset* mostra que esse encontro nunca chegou a dar-se, porque Céline não conseguiu estar presente, devido ao falecimento da sua avó.<sup>210</sup> Jesse esteve presente em Viena e esperou por ela, mas como não tinham qualquer forma de contacto, nem um nem outro tiveram oportunidade de saber o que acontecera.

*Before Sunset* torna-se um documento interessante, porque recupera a história de Jesse e Céline nove anos depois, tanto a nível ficcional, como a nível da referência ao mundo histórico, i.e., Ethan Hawke e Julie Delpy estão quase uma década mais velhos.<sup>211</sup> Esta característica acentua a dimensão realista e documental da narrativa ao resgatar o passado e o sentimento que ficou para trás, colocando-os em contraste com as vidas que cada uma das personagens está a levar: Jesse tornou-se um escritor famoso, está casado e tem um filho e Céline tem um companheiro e trabalha na área da política ambiental.

O livro que Jesse escreveu intitulado *This Time* funciona como uma referência metacinematográfica por contar a história de *Before Sunrise*, o que leva Céline até à livraria. O local de lançamento do livro é simbólico, pois a “Shakespeare & Company” foi fundada por Sylvia Beach em 1919, tendo sido responsável pela publicação de *Ulysses* de James Joyce, que frequentava a livraria, bem como Hemingway, Ezra Pound ou Ford Madox Ford.<sup>212</sup> Todavia, a cena de *Before Sunset* decorre na segunda livraria com o mesmo nome, fundada por George Whitman, após

---

<sup>210</sup> É curioso notar que Jesse conhece Céline quando esta viaja depois da visita que fez à sua avó. Para além disso, note-se que *Before Sunrise* explora bastante a temática da morte e, neste caso, se é a viagem de Céline à casa da sua avó que coloca Jesse no seu caminho, também é a sua morte que impede a sua reunião.

<sup>211</sup> Repare-se que o guião do primeiro filme foi escrito por Richard Linklater e Kim Krizan, enquanto *Before Sunset* e *Before Midnight* tiveram a colaboração de Hawke e Delpy, o que contribui bastante para a caracterização e sugestão de espontaneidade das personagens.

<sup>212</sup> Colocar Ethan Hawke como autor é uma referência curiosa, uma vez que o actor já tinha publicado dois romances, *The Hottest State* (1996) e *Ash Wednesday* (2002), sendo que o primeiro viria a ser adaptado ao cinema pelo próprio Hawke em 2006. A primeira obra, em particular, apresenta temáticas semelhantes à dos filmes de Linklater. Aliás, estas alusões serão uma constante noutros projectos dos dois actores: *Waking Life* (2001) de Linklater tem uma cena em que recupera a história dos dois amantes discutindo os mesmos temas filosóficos; Ethan Hawke em *New York, I Love You* (2009) interpreta um poeta boémio interessado nas relações humanas e Julie Delpy interpreta e realiza dois filmes que podiam ter sido reproduções da vida de Céline durante o período entre *Before Sunrise* e *Before Sunset*. Apesar de, como no caso de *New York, I Love You*, a realização destes filmes surgir depois de Jesse e Céline, *2 Days in Paris* (2007) e a sua sequência *2 Days in New York* (2012) apontam para a mesma atmosfera e temáticas dos filmes de Linklater.

a primeira ter fechado durante 1940. Este espaço inicialmente com o nome “Le Mistral”, passou a chamar-se “Shakespeare & Company” em honra de Sylvia Beach: é o local ideal para o encontro entre Jesse e Céline, pois é um espaço multicultural e uma referência da língua inglesa no mundo francófono.

É nesta livraria que se regressa ao mundo do par amoroso no segundo filme de Linklater e, apesar desta mudança no espaço, o simbolismo mantém-se, especialmente porque a cena de abertura mostra Jesse a ser entrevistado pelos jornalistas que procuram saber 1) se o romance é baseado em factos verídicos; 2) se as personagens principais ficam juntas; 3) qual será a próxima obra. Esta ordenação é importante porque as perguntas fazem referência ao filme anterior nas três questões. O espectador reconhece que este é um romance baseado na história de Jesse e Céline e, ao mesmo tempo, fica a saber que eles se reúnem nove anos depois, e não após seis meses, conforme combinado no primeiro filme. Para além disso, se dúvidas houvesse sobre uma eventual ligação entre os dois filmes, a resposta encontra-se na forma como Jesse descreve o seu próximo romance, modelado a partir de uma canção pop:

**JESSE:** Ah...I don't know, man, I don't know...I've been...I've been thinking about this...Well, I always kind of wanted to write a book that all took place within the space of a pop song, you know, like 3 or 4 minutes long, the whole thing. The story, the idea is that...there's this guy. Right?

And...he's totally depressed. I mean, his great dream was to be a lover, an adventurer, you know, riding motorcycles through South America, and instead he's sitting at a marble table, eating lobster, and he's got a good job and a beautiful wife, right? But you know, everything that he needs. But that doesn't matter, 'cause what he wants is to fight for meaning.

You know, happiness is in the doing, right, not in the... getting what you want. So, he's sitting there, and just at that second, his little five year old daughter hops up on the table. And he knows that she should get down 'cause she could get hurt, but she's dancing to this pop song, in a summer dress. And he looks down, and all of a sudden, uh, he is sixteen. And...his high school sweetheart is dropping him off, at home. And they've just lost their virginity, and she loves him, and the same song is playing on the car radio, and she climbs up and starts dancing on the roof of the car. And now, now he's worried about her! And she's beautiful, with a...a facial expression just like his daughter's.

In fact, you know, maybe that's why he even likes her. You see, he knows he's not remembering this dance, he's there. He's there in both moments simultaneously. And just like for an instant (snaps his fingers), all his life is just folding in on itself and it's obvious to him that time is a lie, uh...that's it's all happening all the

time and inside every moment is another moment, all...You know, happening simultaneously. (Linklater *et al*, 2004: 3-4)

Esta referência remete para uma das primeiras ideias criativas que Jesse tivera em *Before Sunrise*, um programa que filmava 24 horas a vida das pessoas, durante 365 dias, registando as suas actividades mais mundanas. O projecto apontava para a própria realização de Linklater, ao filmar o encontro entre Jesse e Céline, durante uma noite em Viena. A alusão a um romance com a duração de uma canção pop tem o mesmo efeito, mas constrói uma nova referência temporal para ambos: ao invés de algumas horas, Jesse e Céline têm apenas direito a 80 minutos – duração do filme – no seu encontro, o que molda a forma como ambos se irão relacionar. Note-se também que enquanto Jesse descreve a hipótese para o seu próximo romance, o espectador é confrontado com Céline em dois momentos. O primeiro é um regresso às imagens de *Before Sunrise*, Céline a dançar como a personagem que Jesse descreve, numa clara alusão ao passado. O segundo momento dá-se quando a câmara foca Céline na livraria nove anos mais velha, enquanto Jesse descreve o enredo da sua nova obra.

Mas a presença desta personagem anuncia-se logo no princípio do filme, através da canção de abertura cantada por Julie Delpy, “An Ocean Apart” (2004). Como o título indica, a canção reflecte sobre a distância entre os dois protagonistas do filme, um nos Estados Unidos, e outro em França. Ao mesmo tempo, a própria canção reflecte sobre tudo o que aconteceu entre Jesse e Céline, tendo a mesma função extra-filme(s) que o romance de Jesse tem. As referências incluem também a rápida passagem do tempo, os destinos cruzados, a impossibilidade de comunicação e outros temas que tinham sido explorados em *Before Sunrise*. Ademais, o filme inicia e termina com canções de Delpy, remetendo ambas para a ideia de possibilidade dos trajectos românticos de cada personagem.

De salientar também que *Before Sunset* abre da mesma maneira com que *Before Sunrise* termina, i.e., com imagens da cidade. No primeiro filme, as imagens de Viena apresentam a cidade depois dos amantes a terem atravessado, a luz da madrugada a anunciar a sua partida. Os locais são filmados minutos depois do adeus de Jesse e Céline, marcando visualmente o vazio do espaço urbano agora sem os viajantes e, da mesma forma, a despedida do espectador em relação à narrativa apresentada. Se Viena é construída como um local de transição, encontro e despedida

(Magris, 2008: 215), especialmente tendo em conta a última cena, Paris é decididamente a cidade do reencontro.<sup>213</sup>

O início do filme apresenta imagens sucessivas dos lugares que Jesse e Céline virão a visitar na cidade e, tal como acontece no primeiro filme, não se está perante imagens com uma dimensão turística. Mesmo quando os dois protagonistas passam por algumas destas zonas há uma outra interpretação da cidade, reconhecida, por exemplo, pela própria Céline, residente em Paris. Os locais visitados não são planeados, porque existe, como no filme anterior, uma dimensão de espontaneidade no percurso efectuado pelos dois viajantes que, no entanto, culminará na casa de Céline, espaço doméstico, simbólico da possível união entre os dois.

### **Jesse e Céline**

*Before Sunrise* parte do princípio de que a noite que Jesse e Céline passaram juntos é um momento único e irrepetível, mas o encontro em *Before Sunset* prova o contrário. Todavia, este segundo filme esquece a fantasia romântica em que o primeiro se apoia e reflecte mais sobre as desilusões do amor, não sem um tom esperançoso no final, como se verá. Na verdade, ambos os protagonistas estão ainda ligados às possibilidades das promessas da noite de Viena que moldaram as suas vidas durante nove anos, ao mesmo tempo que lidam com as desilusões trazidas pela passagem do tempo, como nota Thomas A. Christie:

Both actors excel in bringing their characters to life again, reminding the audience of the matchless passion of *Before Sunrise* while emphasising the broadening of their life experiences and the deepening of their shared disenchantment with their respective fates. (2011: 104)

O autor acrescenta ainda que estas desilusões são perceptíveis, por exemplo, na forma como o entusiasmo de Céline pelo trabalho ambiental é assombrado pela sua insatisfação com o estado político e social do mundo. O seu forte discurso político mantém-se durante grande parte do filme, um assunto que será retomado em *Before Midnight* e está exemplificado, mais uma vez, nas relações E.U.A./Europa, agora pós-guerra do Iraque, como aponta Mayshark (2007: 12), e que servem de metáfora para a

---

<sup>213</sup> Note-se ainda que Viena, em *Before Sunrise*, é filmada entre o dia e a noite, emergindo, de novo, na madrugada. Esta variação é representativa da transformação ocorrida nas duas personagens. No caso de *Before Sunset*, os locais apresentados no início do filme são banhados por uma luz imensa, metáfora para uma ideia de possibilidade na relação de ambos, apesar das circunstâncias.



própria relação dos dois protagonistas. A situação política espelha a desilusão de Céline que questiona as suas acções, perguntando-se se estas têm algum efeito prático, o que aponta para a sua clara crise existencial, mas também para a sua atitude mais cínica, relativamente à ideia de romance ou reencarnação que ela defendia no primeiro filme. Céline é descrita por Jesse como alguém que se tornou numa pessoa neurótica e zangada com o mundo, preocupada em lutar contra os grandes opressores imperialistas, como é o caso dos Estados Unidos.

Por sua vez, esta forma de estar de Céline entra em claro contraste com Jesse que, neste filme, parece ter uma visão mais pragmática – dada a sua preocupação e urgência com a passagem do tempo – e, marcadamente, mais americana. No entanto, e apesar de gozar de um relativo sucesso graças ao romance publicado, também ele se sente desapontado em relação à sua vida amorosa e ao casamento, sendo que a única coisa que o mantém junto da sua mulher é o seu filho.<sup>214</sup> Apesar da sua atitude prática, Jesse tornou-se numa figura frágil e romântica, como confessa a Céline. Foi a vontade de a ver de novo que fez com que escrevesse o romance *This Time*. E Céline vai realmente à livraria para o ver, até porque se fica a saber que ela leu a obra de Jesse duas vezes e sabia que o ia encontrar.

O reencontro entre os dois permite ao espectador ficar a conhecer o que fez com que o plano de Viena falhasse. Enquanto caminham pelas ruas de Paris, Céline explica que falhou o combinado porque a sua avó morrera e não tinha forma de avisar Jesse. Por seu lado, agora que Jesse sabe a razão da ausência de Céline, e após alguma hesitação, conta que esperou por ela em Viena mais do que um dia, deambulando pela cidade, chegando mesmo a alugar um quarto e a deixar avisos na estação de comboios. Ambos lamentam o facto de nunca terem trocado contactos, nem moradas, só porque acreditavam que esse gesto poderia vir a arruinar aquela noite, e porque as relações de longa distância não iriam funcionar.

No entanto, à medida que ambos vão andando pelas ruas de Paris, parando por momentos num café para conversar, descobrimos que as horas passadas em Viena têm um peso importante na vida dos dois protagonistas. A elipse narrativa entre os dois filmes coloca-os, de alguma forma, no momento a seguir à despedida, uma vez que

---

<sup>214</sup> É curioso lembrar que, em *Before Sunrise*, Jesse e Céline discutiram as relações dos seus pais e os erros que não queriam cometer. Contudo, em *Before Sunset* somos confrontados com outra realidade, pois os protagonistas acabam por errar mesmo assim: Jesse só está casado com a sua mulher para bem do seu filho, tal como acontecera com os seus pais; Céline tem uma relação que a faz infeliz e que nasce da sua vontade de se rebelar contra os seus pais, de não obedecer às regras, mas isso não a completa.

não se encontraram antes, apesar de Jesse saber durante a conversa que Céline chegou a viver em Nova Iorque alguns anos para estudar. Esta notícia deixa-o visivelmente frustrado porque ele próprio diz ter tido a sensação de a ter visto, algo que a ter sido percebido alteraria o seu destino por completo.

Aliás, a ideia de destino e viagem está sempre presente ao longo da trilogia de Linklater, através de todas as decisões e caminhos que os protagonistas tomaram. O espectador, por sua vez, também fica com a sensação de que Jesse esteve muito perto de Céline quando ambos viviam na mesma cidade e não pode deixar de imaginar o que poderia ter acontecido. Ao colocar lado a lado Jesse e Céline nove anos depois, o filme também reflecte sobre a memória e, de novo, sobre a passagem do tempo, como nota Stone, analisando a forma como ambos se vêem um ao outro e, ao mesmo tempo, como o espectador olha para os dois protagonistas:

To begin, physical change is analysed with Jesse and Céline inviting comments from each other and, by extension, audience consideration of changes in the actors. Delpy, truly luminous in *Before Sunrise*, is thinner, less sensually myopic and more assured. Confronting and even accentuating her own physical changes, she ties her hair back for the early scenes until prompted to release it by Jesse, who is seeking for evidence of their potential for regression. Hawke, meanwhile, has not grown into the bland good looks that were promised in 1995, but a more canine aspect marked by his sharp cheekbones and unruly teeth. (2007: 231)

A descrição do autor refere não só a importância da mudança física, mas também a forma como cada personagem evoluiu com o tempo. Jesse e Céline estão mais velhos, estão preocupados com outras questões, longe de uma certa inquietude própria da juventude que Linklater procurava filmar. No entanto, o diálogo em *Before Sunset* é marcadamente melancólico, na tentativa de restaurar um passado que se revela mais apelativo do que o presente, em que cada um deles lida com os desencantos dos anos que foram passando.

A viagem que vão efectuando por Paris confirma a nostalgia de Viena ou, melhor, a intenção de recuperar uma parte do passado que não manifeste as desilusões da passagem do tempo. São vários os exemplos de regresso a um passado, como reconhece ainda Stone (2007: 232), pois, enquanto vão caminhado por Paris e o seu diálogo se torna mais fluído, o espectador consegue perceber que a frustração dos

protagonistas vai crescendo à medida que revivem aquilo que sentem ou sentiram um pelo outro.<sup>215</sup>

É curioso notar também que os papéis de Viena se alteram. Se na cidade austríaca nenhum dos dois protagonistas tinha um papel dominador, especialmente pelo facto de estarem num espaço que lhes era estranho, em *Before Sunset* é claro que é Céline quem controla o percurso, por ser esta a cidade onde vive. De outra forma, Jesse perder-se-ia no labirinto da cidade francesa. Céline guia-o nos diferentes espaços pelos quais vão passando, o que não implica que ela seja, de alguma forma, responsável pela ida à sua casa, local onde o filme termina. Jesse deixa-se conduzir por Céline, mas também insiste em fazer com que ela redescubra a cidade e, com isso, se redescubra a si mesma.

### **Paris, França**

Paris revela-se importante no reencontro dos dois protagonistas: é a última cidade europeia do *tour* literário de Jesse antes da partida dele para os Estados Unidos. Tal como acontecia com Viena, Paris é a última fronteira antes da partida e, consequentemente, antes de uma despedida para sempre. A acrescentar, surge ainda o facto de a cidade ser conhecida como “A cidade do Amor” ou “A Cidade das Luzes” e local de nascimento do *flâneur*, pela mão de Baudelaire. Por isso mesmo, há o reconhecimento de que Paris é uma cidade pensada para as pessoas caminharem, como refere Mike Gerrard (2005: 2), pois é um espaço compacto, com muitos locais que atraem os turistas que, na maior parte das vezes, preferem caminhar do que viajar de metro. Esta viagem é especialmente bela quando é feita pelas margens do rio Sena, que atravessa Paris, como acontece numa parte deste filme.

Em *Before Sunset*, a câmara centra-se maioritariamente nos dois viajantes, até porque este filme não tem qualquer interrupção de figuras exteriores à história, ao contrário do ocorrido em Viena, com a vidente ou o poeta, focando-se exclusivamente na forma como Jesse e Céline lidam com as suas emoções (Christie, 2011: 105). O modo como Linklater decide filmar os dois protagonistas contribui para o sentimento

---

<sup>215</sup> Stone (2007: 232) aponta ainda dois pontos importantes como forma de os protagonistas reviverem o passado: 1) o gosto que Céline ainda tem por passear por cemitérios e 2) o *tour* literário de Jesse, doze países em dez dias, reminiscente da viagem que o fez chegar a Viena para fugir do desgosto do fim da sua relação. Neste caso a viagem de promoção do livro alivia a pressão do seu casamento.

realista que o filme pretende evidenciar.<sup>216</sup> O facto de ter sido filmado em tempo real é essencial para perceber o sentido da passagem do tempo, principalmente porque o tempo de Viena é comprimido para menos de duas horas, o que confere uma maior dimensão naturalista ao diálogo entre Jesse e Céline (Christie, 2011: 105). O pouco tempo que resta encoraja um cenário de maior intimidade por parte dos protagonistas, mas também coloca uma pressão maior em relação às decisões que terão de ser tomadas perto do fim do filme.

Este minimalismo cronológico é exposto logo no princípio pela canção de Delpy, mas também pelo dono da livraria, que avisa Jesse das horas a que precisa estar pronto para o seu voo, disponibilizando o número do motorista que o transportará de volta ao aeroporto. Contudo, a viagem por Paris desperta um sentimento de oportunidade que, outrora perdido, agora fica ao alcance de ambos. A cidade é o espaço de harmonia que lhes permite, de alguma forma, fazer aquilo que não puderam fazer. Note-se que essa ideia é visível, por exemplo, quando Jesse e Céline entram num barco de passeios turísticos pelo rio Sena, com Céline a queixar-se que se sentia envergonhada por ir num dos barcos.<sup>217</sup> Todavia, ela aceita fazer esta pequena viagem com Jesse, o que é revelador da forma como ela está disposta a embarcar com ele nesta nova aventura.

A viagem pelo rio remete ainda para o primeiro momento poético em *Before Sunrise*, em que o poeta se refere a Jesse e Céline como ramos à deriva num mesmo rio, que podem ou não juntar-se. O passeio de barco é um momento importante no filme, uma vez que explora a beleza da cidade, através das histórias de Jesse acerca de Notre-Dame, Torre Eiffel ou Sacré-Coeur, fazendo com que Céline comente que, por vezes, ao vivermos numa cidade, esquecemo-nos da sua beleza; aqui a cidade é então captada pela câmara de Linklater, mostrando que Paris não está apenas a ser usada como pano de fundo, transformando-se, também ela, num protagonista:

Indeed, the location filming highlights Linklater's particular skill in delicately employing Parisian landmarks like Notre Dame Cathedral and the River Seine as subjects to be actively engaged with through the characters conversational interplay, rather than a superficial backdrop to the action. (Christie, 2011: 107)

---

<sup>216</sup> *Before Sunset* foi escrito durante cinco meses, ensaiado em duas semanas e teve quinze dias de filmagem. Linklater assume no filme uma preocupação com o tempo semelhante à de autores como Tarkovsky, Krzysztof Kieslowski ou Wong Kar-Wai, como nota Stone (2007: 231).

<sup>217</sup> Esta sequência lembra *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo ou *Céline et Julie vont en Bateau* (1974), este último referido anteriormente (Stone, 2007: 233).

A interacção entre personagens e paisagem permite-lhes reflectir sobre a sua própria condição. Por isso mesmo, talvez seja interessante notar que é neste espaço que Jesse diz a Céline a razão pela qual escreveu o romance:

**JESSE:** Now I know for sure why I wrote that stupid book – so you might actually show up at a reading in Paris and I’d walk over to you and ask “HEY, WHERE THE FUCK WERE YOU”.

**CÉLINE:** Honestly, do you think I’d be here today?

**JESSE:** I am not kidding – I think I wrote it to try to find you somehow. (Linklater *et al*, 2004: 43)

A partir deste diálogo, Jesse confessa toda a sua frustração por Viena ter corrido mal e sublinha a importância do reencontro em Paris. Céline ainda mantém uma posição um pouco pragmática, alegando que esta relação não estava planeada para acontecer. Paris e Jesse tentam contrariar essa noção, o que a faz responder: “Maybe we’re only good at brief encounters, walking around in European Cities in a warm climate.” (Linklater *et al*, 2004: 43).

Contudo, Jesse continua a insistir na ideia do que poderia ter acontecido, se Céline tivesse estado presente em Viena ou, por acaso, se se tivessem encontrado em Nova Iorque, o que podia ter sucedido no dia do casamento de Jesse, que recorda a impressão de a ter visto. Ainda dentro do período da viagem pelo rio Sena, Jesse fala com Céline acerca da forma como está descontente com o seu casamento e como tudo aquilo que ele tinha imaginado não passa de uma grande ilusão. O romance e idealismo desapareceram, minando toda e qualquer hipótese de comunicação entre ele e a mulher. Esta confissão mostra a sua vulnerabilidade:

**JESSE:** You are laughing at me? I know it sounds pathetic, but if somebody were to touch me affectionately, I would dissolve into molecules. I’m sorry that is probably more than you want to hear.

(Linklater *et al*, 2004: 45-46)

Pelo contrário, Jesse consegue comunicar abertamente com Céline talvez porque, como ela, ainda mantém intactas as memórias daquela noite que passaram juntos e que foram cristalizadas no seu romance. Por isso mesmo, e apesar de ter de partir, ele continua a negociar minutos e segundos para estar perto de Céline. Aliás, à saída do barco ele insiste em que o motorista a leve a casa. A transição do espaço da cidade para o espaço do barco e, agora, para dentro do carro provocará uma transformação nos protagonistas.

Fechados no carro ambos confessam as suas falhas e os seus problemas. Jesse está profundamente destroçado pelo seu casamento, como explicitado acima; Céline, por sua vez, mostra como nunca ultrapassou a ligação que partilharam em Viena, pois nenhuma das relações que teve conseguiu igualar aquela noite há nove anos atrás:

**CÉLINE:** It's not so easy for me to be all romantic. You start off that way and after you've screwed over a few times you give up on all your delusional ideas and you just whatever comes into your life. That's not even true – I haven't been screwed – I've just had too many blah relationships. They were not mean, they cared for me but there was no real excitement or connection, or at least not from my side.

**JESSE:** I'm sorry. Are you really that unhappy?

**CÉLINE:** No, it's not even that. I was fine until I read your fucking book – it stirred shit up. It reminded me how romantic I WAS, how I had so much hope in things and now I don't believe in them anymore. It's almost as like in a way I put all my romanticism into that one night and I was never able to feel all this again.

(Linklater *et al*, 2004: 48-49)

Viena está no pensamento dos dois e não parece assim tão distante, até porque a cena do carro em Paris resulta num decalque da cena do eléctrico na cidade austríaca, só que desta vez com Céline a tentar tocar Jesse e não o contrário. A grande diferença é que, ao invés de estarem num processo de descoberta, ambos dão voz ao descontentamento resultante da ilusão criada pela aventura vienense, pois esperavam que as suas vidas fossem diferentes. Porém, perante a realidade de que podem vir a afastar-se para sempre outra vez, ambos parecem querer resistir.

### ***Baby, you gonna miss that plane***

As imagens iniciais de *Before Sunset* dão a entender de forma subtil que a viagem dos dois protagonistas culminará na casa de Céline, como analisa Rob Stone:

[...] where *Before Sunrise* ended with an already nostalgic collage of the places they had visited in Vienna [...] *Before Sunset* largely avoids retrospection by beginning with an anticipatory montage of places to be visited by Jesse and Céline during the film. This announces with great subtlety that the sequel is about the reclaiming of potential by guarded strategies rather than the reckless games of youth, for one realises at the film's close that these streets and landmarks always led to Céline's apartment. (Stone, 2007: 229-230)

De facto, as imagens deste segundo filme apontam, ao contrário da sequência de Viena, para o futuro. Por isso mesmo, a insistência de Jesse em continuar mais uns minutos com Céline, em ir adiando o seu regresso. Na verdade, o filme dá-nos imagens de todos os locais visitados pelos dois, escondendo apenas o que acontece até chegarmos ao apartamento de Céline, local onde Jesse insiste entrar para ouvir uma canção tocada e cantada por ela. Pela primeira vez estamos no espaço doméstico de uma das personagens, o que é significativo: Jesse tira o casaco, fica à vontade, não mostrando qualquer intenção de se ir embora.

Existem vários sinais que indicam a união entre os dois protagonistas, entre os quais se destacam as duas canções: a de Céline e a de Nina Simone. A valsa de Céline, intitulada “A Waltz for a Night” tem a mesma função que a canção inicial ou que o romance de Jesse, resultando numa referência extra-filmica e mostrando como ambos os protagonistas expressam os seus sentimentos através da arte:

Let me sing you a waltz  
Out of nowhere, out of my thoughts  
Let me sing you a waltz  
About this one night stand

You were for me that night  
Everything I always dreamt of in life  
But now you're gone  
You are far gone  
All the way to your Island of rain

It was for you just a one night thing  
But you were much more to me  
Just so you know

I hear rumours about you  
About all the bad things you do  
But when we were together alone  
You didn't seem like a player at all  
I don't care what they say  
I know what you meant for me that day  
I just wanted another try

I just wanted another night  
Even if it doesn't seem quite right  
You meant much more  
Than anyone I've met before

One single night with you little Jesse  
Is worth a thousand with anybody

I have no bitterness, my sweet  
I'll never forget this one night thing  
Even tomorrow, in other arms  
My heart will stay yours until I die

Let me sing you a waltz  
Out of nowhere, out of my blues  
Let me sing you a waltz  
About this lovely one night stand.  
(Delpy, 2004)

A valsa é, acima de tudo, uma forma de relembrar o passado em Viena, mostrando que Céline não conseguiu ultrapassar a intensidade daquela noite. Se até bem perto do fim ela tinha mantido uma pose anti-romântica, a canção revela ser uma carta de amor: a forma como não esqueceu Jesse – uma notícia sobre o lançamento do livro presente no apartamento é disso sinal – o modo como a experiência de Viena foi inigualável até à data, o facto de ainda estar agarrada a um passado é a evidência de um certo lado romântico que tinha sido negado até ao momento.

Do mesmo modo, enquanto Céline prepara um chá para Jesse, este põe a tocar uma canção de Nina Simone. “Just in Time”; gravada no álbum *Nina at the Village Gate* em 1961, expressa o sentimento de Jesse, aludindo ao facto de este ser o momento certo para voltar a encontrar o amor e recuperar o tempo perdido.<sup>218</sup> Para além disso, enquanto a canção toca, Céline imita Nina Simone, entrando no espírito da canção e também do significado da letra. A utilização da artista americana não é, de todo, inocente, uma vez que ela viveu os seus últimos anos em França, onde viria a morrer em 2003, facto que é lamentado tanto por Jesse como por Céline. Esta referência poderá querer indicar que a viagem de Jesse, no seu sentido maior, culmina neste apartamento. Também ele, tal como a cantora americana, ficará em França para cumprir com o destino adiado em Viena.

No entanto, a cena final não é conclusiva. Por um lado, Jesse parece estar disposto a ficar, o que é revelado no modo como se vai sentindo cada vez mais confortável no apartamento de Céline. As canções de Delpy e Simone são elementos importantes para tentar entender qual a decisão de Jesse. Por outro, sabemos que o motorista aguarda o regresso de Jesse, porque este não o mandou embora e, além

---

<sup>218</sup>A melodia original de “Just in Time” é de Julie Styne e a letra de Betty Comden e Adolph Green. Foi inicialmente introduzida num musical da Broadway de 1956 e, mais tarde, utilizada por Judy Holliday e Sydney Chaplin em 1960 no filme *Bells are Ringing* de Vincente Minnelli, baseada na peça homónima.



disso, o próprio protagonista está consciente de que ainda há tempo caso queira partir para o aeroporto; entretanto, Jesse também pode optar por não ir num dia e ir noutro.

Acima de tudo, há que relembrar a sua situação familiar. Embora o casamento não corra pelo melhor, do ponto de vista moral estaríamos perante um caso de traição tanto da parte de um como do outro. Moralidades à parte, parece que, se Jesse decidir ficar, fica muito por resolver, especialmente a situação do seu filho, a quem ele parece ser bastante apegado. Por isso, a cena final é realmente ambígua, restando muito por dizer. Aliás, quase todo o filme é feito de silêncios, mostrando que o que fica por dizer parece ser mais importante do que aquilo que é dito.

Observe-se, de novo, o princípio do filme, em particular para a sequência em que Jesse está a responder às perguntas dos jornalistas. Há um jornalista que lhe pergunta se ele pensa que os protagonistas do romance dele ficam juntos:

**FRENCH JOURNALIST # 1:** The book ends in an ambiguous note – we don't know. Do you think they get back together in six months like they promise each other?

**JESSE:** I think how you answer that is a good test as to whether you are a romantic or a cynic.

(He looks at the journalists and points at them as he speaks).

**JESSE:** You think they get back together, you don't, you hope they do but aren't sure.

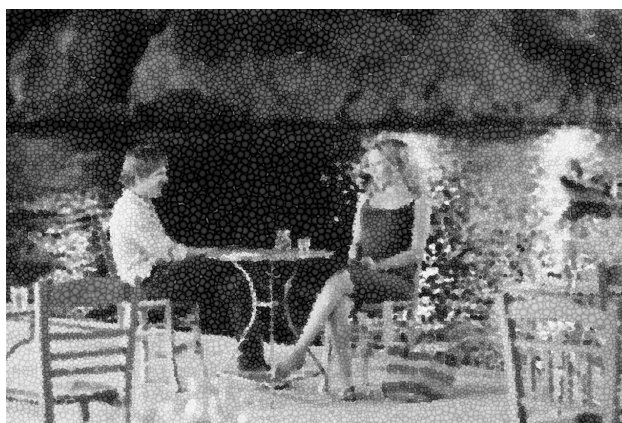
**FRENCH JOURNALIST # 1:** But do YOU think they do? Did you in real life?

**JESSE:** Well, in the words of my grandfather, to answer that would take the piss outta of the whole thing. (Linklater *et al*, 2004: 2-3)

Como observa Mayshark (2007: 30) esta pergunta é uma meta-questão, porque a pergunta não só é colocada a Jesse, como também a Ethan Hawke, Céline, Julie Delpy, Richard Linklater e, acima de tudo, aos próprios espectadores que reconhecem todas as convenções do género. São eles que devem escolher se acham que Jesse e Céline ficam juntos, dependendo se são cínicos ou românticos. Como assinala ainda Mayshark (2007: 30) a pergunta que o realizador coloca é, afinal, se ainda é possível ser-se romântico e, na sua opinião, Linklater acha que sim. Contudo, não podemos deixar de registar as duas opções, até porque o desfecho deixa muitos assuntos em aberto: Jesse sentado no sofá a rir-se, Céline a imitar Nina Simone – “Baby, you gonna miss that plane”, ao que Jesse responde: “I know”, o que elimina as restrições temporais que, até então, tinham sido impeditivas no contacto entre os dois. A resposta de Jesse indicará que ele decide permanecer, mas a câmara recua, os créditos

rolam, “Just in Time” toca ainda e o espectador oscila entre acreditar ou não acreditar na viagem com um final feliz.

**6.3. *Before Midnight*, Richard Linklater (2013)**  
**Epílogo para amantes desesperados**



Trabalho criativo sobre imagem de  
*Before Midnight* (2013), de Richard Linklater



### Dezoito anos depois...

Como foi referido anteriormente, durante o período de escrita deste trabalho, Richard Linklater, Ethan Hawke e Julie Delpy regressam ao mundo de Jesse e Céline, apresentando, a 24 de Maio de 2013, *Before Midnight*. Este é encarado como o último filme sobre a história destas dois personagens.<sup>219</sup> Por isso, mesmo não fazendo parte do *corpus* de análise considerado nesta tese, será importante olhá-lo de forma breve, devido não só aos temas abordados em *Before Sunrise* e *Before Sunset*, mas também, principalmente, porque fecha um ciclo.

Como foi possível observar, o primeiro filme apela a um sentimento mais romântico e está impregnado de um sentido onírico, pois as possibilidades são infinitas na viagem efectuada pelos dois protagonistas; o segundo recupera essa dimensão de oportunidade que *Before Sunrise* deixava em aberto com o final ambíguo. É esse mesmo final que abre a eventualidade de um outro filme, pois *Before Sunset* coloca Jesse e Céline numa posição mais precária a vários níveis, particularmente pelo facto de terem passado nove anos e de ambos terem seguidorunos diversos com as suas vidas.

A duração de cada filme, na ficção e na realidade, espelha bem as duas narrativas: a primeira marcada pelo idealismo da juventude, por um maior número de horas e pela alternativa de um futuro excepcional; a segunda narrativa marcada pela desilusão da passagem do tempo e de uma realidade que não corresponde ao esperado. Os protagonistas estão mais velhos, havendo do primeiro para o segundo filme, uma redução do tempo que ambos têm juntos, como atesta o título da obra. No entanto, a história de Paris, nove anos depois, parece começar com o fim da história de Viena: o romance escrito por Jesse termina da mesma maneira que *Before Sunrise*. Por isso, *Before Sunset*, apesar de ser um filme mais próximo do tempo do quotidiano, apoia-se na dimensão romântica que a primeira narrativa explora – apesar de desiludidas as personagens vêem na viagem pela cidade parisiense a possibilidade de reconciliação e, como tal, há uma dimensão catártica que abre caminho a um outro “happy ending”, aquele que devia ter acontecido no filme anterior.

No entanto, e conforme explicitado na análise de *Before Sunset*, o fim do filme pode indicar um tom esperançoso, mas deixa muitos conflitos por resolver. Se

---

<sup>219</sup> Nas várias entrevistas dadas pelo realizador e pelos actores não há nada que indique o regresso a estas personagens novamente passados nove anos. Contudo, sendo esta uma experiência contínua por parte de Linklater quem sabe se poderemos ver Jesse e Céline de novo no grande ecrã. Aliás, uma das partes do filme alude a um possível reencontro dos espectadores com estas personagens.

Jesse e Céline optarem por ficar juntos, a sua relação fica marcada pelo facto de Céline ter um namorado, e de Jesse ser casado e ter um filho, apesar de já não sentir nada pela mulher. O tempo de Paris, embora pertença à esfera do real, parece, por momentos, suspender essa mesma realidade, porque permite aos protagonistas fazer escolhas sem pensar em consequências. Contudo, essas consequências existem e estão presentes em *Before Midnight*. Aliás, o que torna interessante a introdução da terceira narrativa é a compreensão, no seu todo, da trilogia como uma espécie de documento sociológico sobre as relações humanas e sobre a passagem do tempo: a juventude, o lado adulto e a meia-idade. Estas três fases correspondem também a três momentos distintos da relação: o encanto no caso de *Sunrise*, o desencanto com as promessas da juventude e a hipótese de recomeço no segundo filme e, no terceiro caso, a vida real com todos os problemas que esta acarreta o que reconduz, de algum modo, ao princípio da trilogia.

No início de *Before Sunrise* a câmara foca-se num casal de meia-idade que está a ter uma discussão. O espectador reconhece o conflito, tal como as personagens Jesse e Céline que iniciam a conversa graças ao casal que discute. Em *Before Midnight*, os dois protagonistas tornam-se nesse mesmo casal, porque passam grande parte do filme, em especial na última cena, em pequenos confrontos, talvez porque, tal como no primeiro caso, perderam a capacidade de se ouvirem um ao outro. Ao contrário dos outros filmes onde os dois estão sozinhos, neste último filme a sua relação é cada vez mais pública, no sentido em que estão constantemente rodeados por pessoas, incluindo as duas filhas que tiveram no período de nove anos, fruto da relação de Paris. Quando estão sozinhos estranham esse tempo e, por isso, não conseguem regressar aos momentos anteriores a este período. Aliás, há que contar também com o filho de Jesse que surge apenas no início do filme, mas que é uma presença constante na relação entre o casal. Vale a pena, porém, pelo princípio de forma a não haver o risco de digressão da história.

Em *Before Midnight*, descobrimos que Jesse e Céline ficaram juntos após o reencontro em Paris e que têm agora duas filhas, para além de Hank, filho de Jesse. Céline terminou tudo com o seu namorado e Jesse divorciou-se da sua mulher. Durante um tempo vivem nos Estados Unidos, onde Jesse consegue estar perto de Hank, mas regressam a Paris, local onde decidem viver. Ambos são mais ou menos bem-sucedidos no seu trabalho: ele tornou-se um autor famoso muito por culpa dos seus dois primeiros livros que retratam as histórias dos primeiros filmes; ela trabalha

para uma empresa que lida com consciência ambiental, mas tem hipótese de vir a conseguir um novo trabalho junto do governo francês, deixando, de alguma forma, a sua vida numa encruzilhada que não remete apenas para a situação profissional. Na verdade, em comparação com Jesse, Céline parece estar num turbilhão emocional e, ao contrário do que acontece com *Before Sunset*, é ele que está a controlar a situação, apesar de estarem num local que é estranho a ambos. No entanto, Jesse também atravessa um momento crítico porque, apesar da sua carreira estar a correr bem, ele continua a lutar com o facto de não poder estar presente junto de Hank.

Será de notar que o filme é rodado na Grécia em 2012, dois anos depois da crise económica se instalar neste país. De alguma forma, não propositada por parte dos argumentistas e realizadores, a crise que o casal atravessa serve de metáfora para o momento que a Grécia enfrenta, colocando em causa não só um país, mas também uma sociedade, originando questões profundas sobre a suposta unidade europeia. Num determinado momento do filme, a própria Céline refere um certo receio sobre os tumultos e revoltas que estão a acontecer na Grécia com Jesse a descansá-la de que nada irá acontecer, como sempre.<sup>220</sup> Esta referência surge com um duplo sentido: por um lado, uma crítica directa à forma como, perante a desolação grega, toda e qualquer acção parece não surtir efeito e, portanto, não haverá mudanças; por outro lado, a frase parece reflectir a própria crise do casal, como analisará um pouco mais à frente. Portanto, tal como nos primeiros dois filmes, a forte componente política é mantida.

Contudo, o filme explora outros temas que parecem ser importantes para mais uma viagem de Jesse e Céline como, por exemplo, as relações humanas ao longo do tempo, a falta de comunicação, a forma como o amor é entendido, de novo a passagem do tempo e a idade, e o modo como, em casal ou individualmente, nos damos com os outros e, obviamente, com a família. A primeira parte é toda centrada no lado público de Jesse e Céline porque aparecem sempre acompanhados por outros casais, movendo-se dentro de outras relações sociais, também eles reflectindo sobre estes temas. A segunda parte surge marcada pelo modo como ambos reagem ao tempo privado, do qual tinham prescindido para criar a família. A discussão entre os dois inicia-se, porque Céline se sente injustiçada enquanto mulher, por lhe caber fazer as tarefas de casa e por ter abdicado de muitos dos sonhos dela para ter a família, uma

---

<sup>220</sup> Esta cena em particular remete para os primeiros momentos de *Before Sunset*, em que Jesse e Céline discutem o estado do mundo e da política internacional com Jesse a mostrar uma atitude pragmática e Céline uma preocupação que chega a atingir uma dimensão neurótica exacerbada neste último filme.

vez que Jesse passa a maior parte do tempo em viagem a promover os seus livros.<sup>221</sup> Jesse, por seu turno, vive angustiado por ser um pai ausente relativamente a Hank e pelo facto de este ter uma melhor relação com Céline do que com ele. No fundo, ambos se tornaram naquele tipo de casais que tanto criticaram durante os primeiros dois filmes.

### **Como sempre, nada acontece**

*Before Midnight* é o filme que conta a viagem dos protagonistas para lá do “happy ending” e, portanto, centra a sua atenção num período diferente de tempo. Desta vez o filme não procura analisar o encontro fugaz entre amantes, mas sim o período desde que decidiram ficar juntos até agora. Nesta última narrativa não há nem comboios nem aviões para apanhar, as horas não estão contadas e, por isso, a relação de Jesse e Céline enfrenta as provações da passagem do tempo.

Este terceiro filme tem uma dimensão mais dolorosa, mais do dia-a-dia, especialmente no que toca à questão familiar, um dos temas principais desta narrativa, algo que é explorado no princípio de *Before Midnight* com Jesse a despedir-se de Hank no aeroporto. Primeiro, o filme aponta para a dimensão de viagem que tem estado presente nas outras duas obras; depois, dá conta da posição em que Jesse se encontra, oscilando entre a sua anterior família e a sua família mais recente, o que sublinha os custos da decisão de ambos naquela tarde em Paris, como nota McDowell:

By beginning with this farewell in the airport the third film thus immediately stresses the melodramatic cost of romantic comedy’s sense of promise – the ‘broken’ family caused by sunset’s happy ending. (2013: 1)

O autor explora esta ideia ao apontar que o filme começa não com a imagem da nova família de Jesse, mas sim com a representação da família quebrada, em trânsito, indiciando de alguma forma, o conflito eminente entre Jesse e Céline.<sup>222</sup> Estes confrontos que vão escalando à medida que o filme avança revelam que a relação dos dois não tem a dimensão mágica que as obras anteriores tentavam explorar, até porque só neste filme é que assistimos a verdadeiras discussões entre ambos:

---

<sup>221</sup> Mais uma vez, é interessante notar que, em *Before Sunset*, é uma destas viagens que permite o reencontro entre Jesse e Céline e, agora, são estes movimentos que complicam a relação.

<sup>222</sup> É claro que Jesse gostaria de regressar aos E.U.A. para estar com o seu filho, algo que Céline se recusa a fazer uma vez que sabemos que o casal viveu em Chicago e tal não resultou.



They clash over (unconfirmed but heavily implied) extra-marital sex each may have had; the division of labour in their child-rearing (and during their current holiday); the way Céline speaks to Jesse's son about his mother; her refusal to let Jesse speak to the son when he calls; Jesse's long periods of absence while on book tours; the routinized nature of their lovemaking; Jesse's using aspects of their lives in his writing; their respective styles of arguing, and on and on... (MacDowell, 2013: 1)

Em *Before Sunrise* e *Before Sunset* as discussões que os protagonistas têm são apenas pequenas discussões, as quais não podem ser comparadas com os confrontos de *Before Midnight*, especialmente durante o período em que ambos se encontram sozinhos no hotel. No entanto, e conforme referido anteriormente, a primeira parte do filme tem uma dimensão mais pública que ilustra bem o modo como Jesse e Céline não sabem estar sozinhos e, para além disso, coloca em evidência as diferenças entre homem e mulher, entre os vários casais e a forma como cada um deles entende o amor e as relações. Esta última temática é particularmente evidente no almoço em que estão juntos Jesse e Céline, Stefanos (Papos Koronis) e Ariadni (Athina Rachel Tsangari), Anna (Ariane Labed) e Achileas (Yannis Papadopoulos), e Patrick (Walter Lassally) e Natalia (Xenia Kalogeropoulou).<sup>223</sup> Estes personagens/casais oferecem uma definição diferente do que é o amor ou estar numa relação. Patrick e Natalia, ambos viúvos recordam como foi viver um grande amor, Stefanos e Ariadni demonstram ter uma relação saudável e ainda cheia de vida e Anna e Achileas acabaram de conhecer-se muito ao jeito de *Before Sunrise*, mostrando uma intensa e romântica paixão.

Cada um deles representa as várias fases do relacionamento de um casal: o casal mais jovem cheio de sonhos e de uma visão idealizada da vida, que remete ou cita o primeiro filme de Linklater, o casal que se aproxima dos protagonistas de *Before Sunset* que continua a encontrar ainda a possibilidade de felicidade na compreensão mútua e, finalmente, Patrick e Natalia que recordam com melancolia o seu grande amor.<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Richard Linklater optou por trabalhar com actores locais, de forma a tornar o filme ainda mais realista. Para além disso, é de notar que três destes actores estão envolvidos em projectos que, de alguma forma, se relacionam com *Before Midnight*. Walter Lassally foi o director de fotografia em *Zorba, The Greek*, de Mihail Kakogiannis (1964), filme onde são trabalhados temas como a relação entre homem e mulher; Athina Rachel Tsangari realizou o filme *Attenberg* (2011), no qual entra Ariane Labed que protagoniza uma jovem em busca do amor.

<sup>224</sup> Note-se que este momento estabelece uma relação com a proposta do novo romance de Jesse que pretende lidar com a temática da passagem do tempo e a sua percepção.

**NATALIA:** Well, when I think of Elias, what I miss the most about him is the way he used to lie down next to me at night. Sometimes his arm would stretch along my chest. I couldn't move, I even held my breath, but I felt safe...complete. I miss the way he was whistling walking down the street. Every time I do something, I think of what he would say: "Well, its cold today, wear a scarf." But lately I've been forgetting little things. He's sort of fading and I'm starting to forget him and it's like losing him again. Sometimes, I make myself remember every detail of his face – the exact color of his eyes, his lips, his teeth, the texture of his skin, his air – that was all gone by the time he went. And sometimes, not always, but sometimes I can actually see him. It is as if a cloud moves away and there he is. I could almost touch him, but when the real world rushes in, he vanishes again. For a while, I did this every morning, when the sun was not too bright outside because the sun somehow makes him vanish. He appears and he disappears like a sunrise or sunset, everything so ephemeral. Just like our life – we appear and we disappear and we are so important to some, but, we are just passing through. (Linklater *et al*, 2013: 55-56)

A referência a “sunrise” e a “sunset” não é, de todo, inocente pois aponta para a passagem do tempo e para as outras duas narrativas, da qual falta apenas explorar a realidade antes da entrada na hora mágica: a meia-noite. Talvez por isso o filme esteja repleto de momentos melancólicos e nostálgicos. Ao mesmo tempo, Jesse e Céline quando inquiridos sobre a forma como se conheceram parecem relativizar toda a sua história que, apesar de ser considerada romântica pelo casal mais novo, é banalizada especialmente por Céline, que está mais preocupada em reflectir sobre o que aconteceu depois dos momentos poéticos anteriores, em Viena e Paris, como se grande parte do período passado junto a Jesse se tivesse revelado uma desilusão. Este momento é crucial para entender a segunda parte do filme.

Stefanos e Ariadni oferecem uma noite num hotel a Jesse e Céline, o que permite ao casal passar algum tempo de qualidade juntos. Durante o caminho até ao hotel – naquela que é uma versão visual aproximada das dos outros dois filmes – ambos discutem temas que já antes tinham sido aprofundados em *Before Sunrise* e *Before Sunset*, mas que, quando explorados em *Before Midnight*, culminam com uma discussão já dentro do quarto de hotel:<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> À entrada no hotel, a empregada reconhece Jesse por causa dos seus romances e pede-lhe para autografar os livros, bem como a Céline, percebendo que ela é a figura em que o escritor se apoiou para escrever os seus romances. Esta situação deixa Céline furiosa; pede então a Jesse para nunca mais a usar, a ela ou à família, para a sua ficção. A reacção poderá indicar um ponto final nesta história por aludir à própria realização de Linklater. Jesse deve parar de contar a história de Jesse e Céline. O

Beneath the surface, tensions are simmering, with Jesse hankering to move back to Chicago to be near his son, a desire that Celine sees as a threat to her cherished independence. After all this time, Jesse remains an overgrown man-child, a “closet-macho” who seems to believe that fairies do the washing-up, and who is not above crushing Celine’s dreams (she has a tempting job offer in Paris) when his own selfish desires and anxieties take hold. Nor is she a walk in the park; clearly resentful of her partner’s literary success, she blames him for the songs she has never sung, the freedoms she has abandoned, the suffocating responsibilities she took on in his absence. Inevitably, what should be a night of romance and passion turns into rows and recriminations, as the pent-up demons of the past nine years come out to dance. Despite their apparent stable status, the recurrent question of whether this odd couple will wind up together at the end of the movie remains unresolved.

(Kermode, 2013: 1)

Esta cena é remanescente do último momento em Paris, em que ambos estão no apartamento de Céline. Contudo, ao contrário da cena parisiense, em concordância com o local em que estão inseridos, a tragédia parece eminente: descobrem-se pequenas mentiras, traições, momentos infelizes, a completa descrença no poder redentor do amor. Recorrendo à primeira imagem de *Before Sunrise* em que o casal alemão discute, revelando que a falta de comunicação pode levar à completa dissolução do casal, podemos observar que ambos os protagonistas, neste último momento, não estão longe dessa sequência inicial do filme de 1995. Aliás, o modo como Céline abandona o quarto deixa em suspenso o futuro do casal.

No entanto, o filme termina não num espaço fechado – o que contribuiria para a claustrofobia da relação – mas sim numa pequena esplanada, o que remete, visualmente, para momentos nos filmes anteriores. Apesar de frustrada e desiludida, Céline aceita Jesse de volta porque, como ele refere, a vida real também é feita destes desencontros e momentos sem qualquer magia:

**JESSE:** Yes, I heard you – that you don’t love me anymore. I figure you didn’t mean it but if you did, then fuck it. You’re just like the little girls and everybody else – you want to live in some fairy tale. I’m just trying to make things better here. I tell you I love you unconditionally, I tell you that you’re beautiful, I tell you that you’re ass look great when you’re 80. I’m trying to make you laugh. I put up with plenty of your shit, and if you think I’m just some dog who’s gonna keep coming back then, you’re wrong. But if you want

---

realizador deve parar de contar a história de *Before Sunrise* e *Before Sunset*. Por isso, talvez este possa ser um indicador de que *Before Midnight* é a última parte desta grande história.

true love – this is it. This is real life. It’s not perfect, but it’s real.  
And if you can’t see it, then you’re blind, alright? I give up.

(Linklater *et al*, 2013: 112-113).

*Before Midnight* consegue recuperar, de alguma forma, o “happy ending” dos outros dois filmes. Não há certeza de que o casal permaneça feliz ou junto, mas as referências à passagem do tempo, ao futuro e ao passado, a uma vida juntos ainda com oitenta anos indica a ideia de possibilidade. Mais, poderá até remeter para uma nova história dos protagonistas, um novo documento sociológico que analise a sua relação novamente talvez dezoito anos depois.

Acima de tudo, parece ecoar na história a referência ao momento em que Céline surge preocupada com os tumultos na Grécia devido à crise, em que Jesse a conforta dizendo que, como sempre, nada acontece. Neste sentido, a história do casal, enquanto história das relações homem vs. mulher, e que reflecte sobre as relações ao longo do tempo, aproxima-se deste momento, no sentido em que, apesar de estarem em crise, Jesse e Céline irão conseguir reatar a sua relação, porque estes confrontos fazem parte da vida real. Da mesma maneira, também uma civilização pode entrar em crise, apenas para depois ressurgir das cinzas e recuperar, o que indica que, apesar de tudo, ainda existe esperança num futuro melhor. Por isso mesmo, quando os protagonistas dialogam no sentido de recuperar aquilo que tinham, a câmara recua lentamente deixando em aberto o que pode vir a acontecer na hora mágica, aquela a que o espectador não tem acesso e pode apenas imaginar.

## Capítulo 7:

### Encontros e Desencontros



Imagem do filme *Manhattan* (1971), de Woody Allen



Nós próprios, eis a grande questão da viagem. Nós próprios e nada mais.

Michel Onfray, *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*, 2009

*I'll follow the long thin line*

*of my shadow until I find somewhere to get to.*

David Harsent, *Night*, 2011





**7.1. *Lost in Translation*, Sofia Coppola (2004)**

***O amor é um lugar estranho***



Trabalho criativo sobre imagem de  
*Lost in Translation* (2004), de Sofia Coppola



## Sofia Coppola: uma filmografia particular

Se anteriormente foram referenciados Wes Anderson ou Richard Linklater como parte integrante de um grupo de cineastas interessados em figuras impermanentes, estranhas, alienadas ou fora do vulgar, também Sofia Coppola deve ser incluída neste conjunto, especialmente por centrar a sua atenção em personagens femininas. Aliás, no volume *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film* (2007) de Jesse Fox Mayshark, Coppola é a única mulher a ser considerada para análise num conjunto onde constam os nomes acima referidos, para além de podermos ainda encontrar Spike Jonze, Michel Gondry, Steven Soderbergh, Paul Thomas Anderson, David O. Russel, Charlie Kaufman, David Fincher ou Richard Kelly.

Note-se que, para além de alguma afinidade temática, a realizadora tem, mais ou menos, a idade da maior parte destes cineastas, esteve casada com Spike Jonze, conhece bem Wes Anderson e Michel Gondry, por exemplo.<sup>226</sup> Ademais, é necessário não esquecer que, sendo filha do famoso realizador Francis Ford Coppola, Sofia nasceu rodeada do mundo do cinema, apesar de iniciar a sua experiência profissional na moda e no trabalho para anúncios de televisão e videoclips, elementos que viriam a ser cruciais para o entendimento da sua obra, dada a forte utilização da música nos seus filmes ou a construção marcadamente pop, particularmente em *Marie Antoniette* (2006).

Se, por um lado, conseguimos encontrar características comuns entre Sofia Coppola e alguns dos realizadores acima mencionados, por outro, podemos afirmar que a realizadora norte-americana tem uma filmografia muito particular, espaço onde explora as suas próprias obsessões e preocupações. Sofia Coppola demarca-se pela criação de atmosferas intensas<sup>227</sup>, como nota Mayshark:

She [Sofia Coppola] specializes in atmosphere, conveying ideas through a combination of beguiling images, gliding camerawork and artfully deployed music. Her films feel designed as much as directed, which is not intended as slur. She has a fashion's

---

<sup>226</sup> Jason Schwartzman, que colaborou com Wes Anderson em muitos dos seus filmes, é primo de Sofia Coppola. Foi Wes Anderson que a recomendou, colocando-a em contacto com Bill Murray, uma vez que este tinha trabalhado em filmes anteriores com ele e viria novamente a fazê-lo em *The Life Aquatic with Steve Zissou*.

<sup>227</sup> A criação de ambientes intensos deve-se à influência de Wong Kar-wai em Sofia Coppola, especialmente os filmes *Happy Together* (1997), *In the Mood for Love* (2000). A criação de uma forte atmosfera também é perceptível em *2046* (2004), filme que estabelece uma relação interessante com *Lost in Translation* e *My Blueberry Nights* (2007), analisado neste capítulo 7.

photographer eye for composition and suggestion (not a surprise giving her background as both an occasional model and a clothing designer), and a striking sense of the use of light. She is in many ways an experimental filmmaker, but because she draws partly on the effects and vocabulary of commercial photography and music vídeo, it is easy to confuse her means with ends. (2007: 170-171)

Como o autor aponta, Sofia Coppola denota uma grande preocupação com a atmosfera dos seus filmes, especialmente no modo como compõe cada cena criando ambientes específicos marcados por uma linguagem visual devedora do mundo da moda ou do videoclip – a música como declaração de intenções (Contreras, 2009: 79) – e com cenas impregnadas de referências pictóricas.<sup>228</sup> Este ambiente, por sua vez, permite-lhe explorar as temáticas que mais lhe interessam e que se repetem ao longo dos seus filmes: um certo desconforto, a transitoriedade, os lugares, a alienação, a crítica a uma sociedade de consumo e, acima de tudo, a busca de um sentido para a vida como mostra exemplarmente *Lost in Translation*.

*The Virgin Suicides* (1999), primeiro filme de Coppola, baseado no romance homónimo de Jeffrey Eugenides, publicado em 1993, centra-se nas irmãs Lisbon que vivem num típico bairro suburbano e que, tal como o nome do filme indica, acabarão por suicidar-se talvez por estarem confinadas a uma forma de prisão que impedia o seu crescimento sexual e identitário. Mais do que isso, com este filme, Coppola abria o seu universo fílmico a uma dimensão existencial que invade quase todas as suas narrativas. Não existe nenhuma explicação para a morte das Lisbon, fazendo com o feminino se mantenha como algo enigmático e misterioso.

Do bairro suburbano, Sofia Coppola irá trabalhar a grande cidade – Tóquio – em *Lost in Translation*, servindo-se de dois americanos, Charlotte (Scarlett Johansson) e Bob (Bill Murray), perdidos numa cidade que lhes é familiar e estranha ao mesmo tempo, mas perdidos também num vazio que lhes permitirá estabelecer algum tipo de ligação. Este foi o filme que trouxe Bill Murray de novo para a ribalta dada à sua prestação e o sucesso do filme, apesar das fortes críticas de racismo, como iremos explorar. De notar que, a partir de *Lost in Translation*, Murray fará mais dois filmes que estabelecem uma ligação interessante com a narrativa de Coppola: *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004, Wes Anderson) e *Broken Flowers* (2005, Jim

---

<sup>228</sup> Para uma leitura mais aprofundada das várias referências pictóricas nos filmes de Coppola cf. o estudo elaborado por Carolina Contreras (2009) intitulado *Personagens Femininas na Filmografia de Sofia Coppola: Representações e Identidades no Cinema Contemporâneo*.

Jarmusch), filmes que centram a sua atenção num protagonista imbuído de um notório mal-estar, dado o vazio da sua vida.

Ligações cinematográficas à parte, o terceiro filme da realizadora norte-americana deixa a grande cidade e centra-se no Palácio de Versalhes, local onde *Marie Antoniette* (2006) foi rodado. Esta última narrativa não deve ser entendida como um filme de época, o que criou alguma decepção, em parte, na crítica cinematográfica. *Marie Antoniette*, cujo papel é interpretado por Kirsten Dunst – a mesma que tinha feito de Lux Lisbon – é, acima de tudo, um filme pop, especialmente no que toca à utilização das cores e da banda sonora<sup>229</sup> e na forma como trabalha a ideia de excesso e consumo, visível nos muitos objectos de luxo coloridos que levaram, de alguma forma, à decadência da corte francesa.

Contudo, a realizadora não parece interessada em apontar um dedo acusatório a Maria Antonieta, até porque a retrata como uma figura algo inocente, pressionada por valores e costumes um pouco diferentes. Aliás, Sofia Coppola assume que o espectador conhece a história de Maria Antonieta e da Revolução Francesa e, por isso mesmo, não centra a sua narrativa nesses acontecimentos, estando mais preocupada com a imagem da protagonista, explorando-a, os seus excessos, os seus anseios, a sua viagem e o seu exílio.

Note-se que o filme acaba como começa, com Maria Antonieta em trânsito: no início, deslocando-se na sua carruagem para um país que não é o seu (Áustria – França) e, no fim, retirando-se do universo do palácio numa carruagem, apenas para ser confinada a um outro espaço de maior privação. Na verdade, *Marie Antoniette* presta-se a várias leituras que não se prendem unicamente com o universo de Versalhes e que extrapolam para a contemporaneidade, mas que aqui não serão exploradas<sup>230</sup>.

*The Virgin Suicides*, *Lost in Translation* e *Marie Antoniette* podem ser lidos como uma trilogia sobre o exílio e a transição: o espaço do bairro e o acordar das irmãs Lisbon, duas figuras em crise e em viagem por uma cidade que lhes é estranha e

---

<sup>229</sup> O título do filme aparece impresso no ecrã em cores fortes e a banda sonora é composta por canções rock e música electrónica o que afasta, desde logo, a ideia de um filme de época. Aliás, se dúvidas houvesse, a inserção de botas *All-Star* junto dos sapatos de Maria Antonieta numa das cenas é exemplo de como a cultura popular atravessa o filme de Coppola.

<sup>230</sup> Vários críticos consideram *Marie Antoniette* um filme que serve de metáfora para o mundo consumista globalizado para além de reflectir sobre a forma como os grandes líderes não se preocupam com o seu povo ou com os outros, o que pode trazer consequências tremendas e, neste caso, o fim do filme – o salão vazio coberto de vidros – pode inclusive ser uma leitura de um mundo nascido do ataque de 11 de Setembro.

a sua ligação e, finalmente, uma rainha num país que não é o seu, confinada a um palácio, e que só compreende mais tarde a dimensão dos seus actos. No entanto, estes filmes estabelecem um diálogo interessante com as outras duas obras da autora. *Somewhere* (2010) evidencia características e temas presentes em *Lost in Translation*: a história de duas figuras, pai e filha, a problemática da celebridade e do culto da celebridade, um certo tédio e, finalmente, a ligação entre eles.<sup>231</sup> É difícil ignorar a presença de momentos autobiográficos nestes dois últimos filmes: Sofia como filha de um grande cineasta ou o facto de ela trabalhar ocasionalmente no Japão. *Somewhere*, cujo título remete para uma indefinição geográfica, também trabalha sobre um certo sentimento de vazio e a importância da auto-descoberta, através da relação que pai e filha estabelecem.

Tanto *Lost in Translation* como *Somewhere* situam uma parte da sua narrativa num hotel, local de refúgio, de revelação, mas também de expressão do vazio, sendo o espaço onde é mostrado um outro lado do estrelato, até pela própria denúncia do aparato cinematográfico que Sofia faz. Se estes dois filmes se concentram na figura de dois actores e num certo sentimento de crise (parental, artística), o último filme da realizadora, *The Bling Ring* (2013), regressa um pouco à temática dos excessos e à sociedade devedora da imagem e do consumismo, uma vez que as principais personagens são motivadas por um desejo de emular a vida das celebridades.

*The Bling Ring* conta a história do outro lado, a de um grupo de adolescentes que assalta as casas de grandes figuras públicas, desde músicos a actores. Baseado numa história real Sofia Coppola utiliza esta narrativa para sublinhar dois pontos importantes: por um lado, o culto da celebridade e, por outro, a sociedade consumista americana caracterizada por excessos visíveis, por exemplo, na dimensão das casas ou nos objectos que os adolescentes usam. Neste sentido, o seu último filme aproxima-se de algumas das linhas exploradas em *Marie Antoinette* o que, ao mesmo tempo, evidencia uma circularidade temática na obra da realizadora, fazendo-nos regressar a *Lost in Translation*, também ele um filme de excessos, fruto de uma sociedade consumista, globalizada e hipermoderna.

---

<sup>231</sup> Embora não seja o propósito deste estudo explorar a ligação entre *Lost in Translation* e *Somewhere* é necessário notar que algumas das cenas do último filme chegam quase a duplicar as cenas do primeiro, o que cimenta a ideia de proximidade entre os dois objectos. Este nexo é apontado por vários críticos e fãs na internet. Um dos melhores exemplos pode ser visto aqui: <http://i-heart-sofia.livejournal.com/450512.html>

## *Lost in Translation*

Embora *Lost in Translation* tenha sido aclamado pela crítica – considerado uma das melhores obras de Sofia Coppola – o filme também foi alvo de várias campanhas que o consideraram ofensivo por apresentar uma imagem preconceituosa da cultura japonesa e por filmar uma Tóquio, cidade urbana moderna, como sinónimo de desespero e solidão. A título de exemplo, considere-se a seguinte crítica do realizador E. Koohan Paik, que considerou *Lost in Translation* uma ofensa visual dado a forma como apresenta a cultura nipónica e os japoneses em geral:

The Japanese are presented not as people, but as clowns. And the performances are flawlessly comic. Yutaka Tadokoro, as the mop-headed hipster, directs Bob for a commercial with the precision exuberance of Seiji Ozawa conducting Stravinsky. Fumihiro Hayashi, as a call girl, plays hilariously off straight-man Murray, demanding that he ‘lip my stocking!’ and in doing so, elevating the tired joke about how the Japanese confuse L’s and R’s to high comedy, not to mention the unbridled absurdity of her solo date-rape tussle on the floor of Bob’s hotel room. And finally, Matthew Minami, real-life TV star of Matthew’s Best Hit TV, is disturbingly unforgettable as a dayglow, amphetamine-boosted update of a Japanese archetype – the silly, teahouse homosexual. The timing of all the lines, gestures and editing is impeccable, but the hilarity is rooted entirely in the “otherness” of the Japanese people. We laugh at them, not with them. (2003: 1)

Apesar do facto de grande parte dos espectadores, especialmente aqueles que vivem em Tóquio e os que pertencem à comunidade asiática pelo mundo fora<sup>232</sup>, concordarem com esta visão, *Lost in Translation* é muito mais do que um filme que retrata um encontro com o Outro ou, inclusive, uma narrativa que reflecte a visão de um país imperialista como os Estados Unidos<sup>233</sup>, como comenta Homa King:

*Lost in Translation* makes but minimal efforts to rewrite the myths of Asia that Hollywood film has been recycling for nearly a century: the Orient as primitive, feminized, and eroticized; Asian citizens as alternately silly or perilous, enigmatic and cloaked in artifice. Such

---

<sup>232</sup> Na altura do lançamento do filme houve uma campanha contra a nomeação de *Lost in Translation* para os óscares. O filme acabaria por vencer o Óscar para melhor argumento original.

<sup>233</sup> Esta leitura foi apontada por alguns críticos, especialmente na análise feita à personagem de Bob quando este lida com a cultura japonesa, pois existe sempre um tom humorístico e jocoso na relação entre Bob e os japoneses, resultado da impossibilidade da tradução e da ausência de sentido. Contudo, estes momentos podem ser entendidos como um mecanismo de defesa ou como metáfora para expressar a dificuldade que Bob tem em estabelecer uma ligação emocional com sentido e expressar-se de forma verdadeira e sentida. Para além disso, é necessário notar que Bob é exposto ao ridículo pelos media japoneses, especialmente quando vai a um *talk-show*.

myths can be traced to historical factors such as the Opium Wars, nineteenth-century immigration patterns from China, the traumas of World War II, the Korean War, and the Vietnam War. But they also fulfill a psychological need, a projection whereby Hollywood's Tokyos and Chinatowns become a kind of cinematic dumping ground for anything that defies Western comprehension. (King, 2005: 46)

Contrário à afirmação de King e àquilo que ela representa *Lost in Translation*, é, acima de tudo, uma história sobre a figura do estrangeiro, no sentido em que as duas personagens, Charlotte e Bob são estrangeiros à cultura que habitam e que lhes é familiar e estranha ao mesmo tempo. Tóquio é uma das grandes metrópoles mundiais e, por isso, sinónimo de um espaço – como tantos outros – que, cada vez mais, promovem uma certa desfragmentação e desterritorialização do sujeito, fenómeno devedor da pós-modernidade.

Por isso, Sofia Coppola centra a sua atenção sobre dois estranhos num país estranho que representam, por momentos, a possibilidade de uma relação humana autêntica. Neste sentido, a crítica, como afirma Iwabuchi (2008: 545), falha em compreender que este é, acima de tudo, um filme sobre uma deslocação transnacional que envolve dois viajantes cujo sentido de perda e desorientação ocorre em alturas cruciais da sua vida e que é ampliado pela estranheza do ambiente que os rodeia, sendo que a cidade japonesa exacerba o sentimento de vazio que toma conta de Charlotte e Bob.<sup>234</sup>

Contudo, se no princípio de *Lost in Translation*, os dois parecem imobilizados por uma certa estranheza, pelo facto de estarem num ambiente que lhes é externo – excepto no caso do Hotel Park Hyatt que funciona como um casulo em relação ao resto da cidade – à medida que começam a conversar um com o outro e se aventuram pelas ruas da cidade, os dois abrem-se e resolvem a sua angústia, naquela que pode ser considerada uma viagem de construção. Por isso mesmo, o filme centra-se na procura de sentido, através de duas pessoas que estão perdidas em vários sentidos.

A aventura leva-os a viajar pela cidade e, ao fazê-lo, conhecer melhor a sua topografia, a do espaço que percorrem e a sua topografia emocional. Por um lado, Bob, uma estrela de cinema em decadência, aceita fazer um anúncio a um whisky,

---

<sup>234</sup> Tóquio é retratada como uma cidade de excessos, o que nos faz regressar um pouco a *Marie Antoinette* ou a *The Bling Ring*. Esses excessos, fruto de uma realidade hipermoderna, funcionam como crítica não apenas à cultura japonesa, mas também à cultura americana e à cultura globalizada. A cultura global e capitalista aparece no filme como causadora do vazio e da ideia de ausência que é explorada no filme. Os excessos, nesta obra, provocam insónia em vez de excitação e é isso que distingue Charlotte do seu marido e Bob da actriz tipicamente hollywoodesca.



sinal do seu estatuto de lenda, mas também de velha glória. Note-se que, quando Bob está no estúdio para filmar o anúncio, o director pede-lhe para fazer de outros actores que, no fundo funcionam como uma espécie de antítese a Bob/Murray. Como nota Peberdy (2012: 74), esta cena amplifica a crise identitária do protagonista, uma vez que o fotógrafo não quer Bob, mas sim uma versão de outros actores.<sup>235</sup>

Essa crise é visível logo no início do filme, com Bob a circular num táxi, as imensas luzes néon dos anúncios publicitários reflectidas na sua cara insone e a sua impavidez perante o facto de um desses anúncios conter a sua cara. Para o protagonista, Tóquio é um local de trabalho e, por isso, deseja regressar o mais rápido possível. Entretanto, circula no hotel, onde é atolado com mensagens da mulher: faxes, mensagens escritas, telefonemas, pequenos lembretes, que apontam para a sua vida em casa, mas também para o seu casamento em declínio, e para as suas faltas enquanto pai, como aponta Quiuzhen (2006: 5) ao referir que, embora Bob queira regressar, ele também olha Tóquio como uma oportunidade de relaxar, relativamente às tensões domésticas. Contudo, e como nota ainda o mesmo autor, os instrumentos da globalização que lhe permitem o afastamento, também são os mesmos que o impedem de verdadeiramente se afastar de casa, o que, no caso de Bob, parece ser um fardo invisível que este carrega.

Por sua vez, Charlotte, que está alojada no mesmo hotel que Bob, serve-se da viagem como uma forma de auto-descoberta. Ela está em Tóquio com o marido, que trabalha constantemente e, apesar de estar presente, no fundo, a sua figura está marcada pela ausência. Assim, tal como no caso de Bob, Charlotte atravessa uma certa crise emocional e doméstica. Contudo, ao contrário do primeiro, ela está disposta a perder-se nas ruas de Tóquio, ou na quietude de Quioto de modo a poder encontrar-se, algo que só irá acontecer, quando se juntar a Bob<sup>236</sup>.

Entre a quietude deste e a inquietude dela, encontram-se no hotel e estabelecem uma ligação, uma vez que ambos perderam as coordenadas identitárias que os ajudam a definir-se (King, 2005: 46), encontrando-se, portanto, na mesma situação. Como referido anteriormente, o Hotel Park Hyatt funciona como o local

---

<sup>235</sup> São várias as referências que Bob faz à decadência da sua carreira, comentando com Charlotte que preferia estar a fazer teatro na Broadway ao invés de gravar aquele anúncio.

<sup>236</sup> Aliás, o filme parece marcado por dois grandes momentos. O primeiro reflecte sobre a ideia de isolamento, alienação e vazio e está marcado pela forma como a narrativa se foca nas histórias individuais de cada um dos protagonistas. O segundo momento centra-se em Charlotte e Bob enquanto “casal” e, por isso, procura retratar a ideia de reencontro, reconciliação e possibilidade.

comum para ambos, representando um não-lugar, um espaço de abrigo<sup>237</sup>, num país estrangeiro, como refere Allsop:

It becomes increasingly obvious that the confines of the hotel reflect the tight dimensions of their own lives. Thus comfort is often drawn from solitary moments, the act of remembering and of knowing and being aware that the other is in another part of the hotel is sometimes enough, and while the characters are physically alone with their thoughts they are drawn closer together in memory. The inner sanctum of the Park Hyatt acts as a cocoon from the outside world (and all the emotional turmoil and uncertainty associated with it) and they are able to reflect somewhat on their own happiness. (2004: 2)

Embora o hotel funcione como espaço de refúgio, será importante notar que é apenas quando Charlotte convence Bob a perder-se nas ruas de Tóquio que ambos estabelecem uma forte ligação. A cidade, espaço inicial de alienação, favorece agora a descoberta e o começar de um novo caminho, que nasce da relação entre os dois protagonistas.

### *Are you still awake?*

*Lost in Translation* é um filme de interiores e de exteriores. Por um lado, Sofia Coppola filma o hotel como o espaço seguro, o local onde Charlotte e Bob estabelecem uma ligação que, embora não seja sexual, tem uma dimensão sentimental e proibida. Por outro, há também uma preocupação em filmar a cidade de Tóquio ou Quioto, que são representadas quase sempre sem diálogos.<sup>238</sup> A título de exemplo, considere-se a cena em que Charlotte viaja até Quioto, onde testemunha um casamento tradicional japonês. A sequência acima referida estabelece um contraste com a sua infelicidade e indecisão em relação ao que fazer com sua vida. Estas imagens, acompanhadas pela banda sonora original que reflecte o espírito da personagem, parecem reforçar a ideia de que os exteriores estão ligados à alienação e perda, enquanto os interiores expressam desejos e frustrações. Assim, numa primeira

---

<sup>237</sup> Será importante apontar que esta cadeia de hotéis é pensada do ponto de vista da cultura ocidental, isto é, a estrutura e decoração do hotel é pensada da mesma forma para todos os países (Sugai, 2010: 78-79), o que confere aos viajantes uma sensação de conforto doméstico.

<sup>238</sup> O filme está marcado por múltiplas elipses porque Sofia Coppola utiliza as imagens e a banda sonora que substituem, em parte, os diálogos dos protagonistas. Por sua vez, essas sequências sublinham a ideia de ausência (de sentido) que é explorada ao longo do filme. É nessa ausência que Bob e Charlotte encontram sentido (MacGowan, 2007b: 54; 57)

impressão, os lugares visitados por Charlotte não passam de espaços que aludem a um certo despiste e deriva, como nota Wendy Haslem:

Travel through Tokyo initially seems aimless for Charlotte. Space extends vertically as well as horizontally and Coppola's depiction of space on street level is constructed to emphasise an over abundance of "attractions" (neon lights, pachinko parlors, billboards, shop fronts, people, parks, temples, shrines etc.). The dizziness of Charlotte's point of view amplifies her hyper real experience of Tokyo. The abundance of external attractions throughout the cityscape combines with a more inward looking gaze that seems to offer an experience of defamiliarisation [...] (2004: 1)

A visita ao santuário reflecte, de alguma forma, a opinião de Haslem, pois, no regresso a Tóquio, Charlotte telefona a uma amiga, referindo que não sentiu nada nessa sua pequena viagem. Ainda assim, Charlotte impõe-se como uma figura que, perante uma Tóquio "verticalizada e feérica" (Teixeira, 2008: 169), tenta libertar-se no seu movimento, que é contrário à velocidade da urbe. Deste modo, a protagonista aproxima-se da imagem do *flanêur* ou, melhor, pode ser entendida como *flanêuse*, a versão feminina da criação literária do séc. XIX.<sup>239</sup>

Por isso mesmo, a sua leitura do espaço japonês é diferente da de Bob, permitindo-lhe uma exploração do espaço urbano, que se adensa com a ligação estabelecida com o actor. À medida que Charlotte e Bob iniciam a sua viagem pelas ruas de Tóquio – como as cenas em que estão com os amigos de Charlotte – eles iniciam um percurso de auto-descoberta e possibilidade. A exploração urbana funciona assim como metáfora para o seu desenvolvimento pessoal e interior, inserindo-os na colorida tela que é a capital japonesa. Ambas as personagens mapeiam as suas emoções neste espaço em particular, o que lhes permite obter uma experiência sublime sobre o que lhes é desconhecido (Haslem, 2004: 2) e que, por sua vez, renova a sua perspectiva seja de si próprios, seja da cidade.

Charlotte guia Bob, que se redescobre no anonimato. Longe da problemática do estrelato, ele pode desorientar-se no espaço urbano e reencontrar-se na ligação com a personagem feminina, para quem Bob representa, não uma estrela de cinema, mas uma figura desiludida com aquilo que a vida deveria ser e não é (Foundas, 2003: 1) e

---

<sup>239</sup> Cf. Murphy, Amy (2006). "Traces of the *Flâneuse*: From *Roman Holiday* to *Lost in Translation*". *Journal of Architectural Education*, Vol. 60, Issue 1, September, 33-42.

com a qual ela se identifica<sup>240</sup>. Esta identificação contribui para o crescimento pessoal de ambas as personagens e, mesmo que Bob represente aquilo que Charlotte poderá ter de vir a enfrentar, a viagem pela cidade contraria esta ideia, porque permite a ambos a redescoberta e aceitação da sua identidade: Bob compreende a necessidade de mudança na sua vida e redescobre a sua juventude; Charlotte, por sua vez, compreende o seu verdadeiro eu, ao mesmo tempo que começa a acreditar no poder inesperado da amizade/amor. Assim, a forma de lutar contra a alienação da urbe é intensificar a experiência no ambiente que os rodeia.

Tóquio é filmada como um espaço que evoca essencialmente diversão, cores e luzes, como nota Iwabuchi:

[...] the urban scenes represented in the film are mostly evocative of major amusement districts such as Shinjuku and Shibuya: glittering neon lights, five-star hotel, hotel bar, subway, comic book, game center, pachinko parlor, karaoke, strip bar, shabu-shabu (thin slices of beef parboiled in hot soup) and sushi restaurant, swimming pool, gym, hospital, election campaign, and TV variety show. The film represents these sites as components of modern urban life [...]

(2008: 544)

No entanto, existe um segundo nível de leitura para lá da ideia de divertimento, uma vez que viajar na cidade se revela uma odisseia que oferece a oportunidade de possibilidades e encontros improváveis, porque Tóquio funciona como o lugar entre a sua casa e a vida real. Estas componentes da cidade moderna contemporânea favorecem a desorientação e, consequentemente, uma outra vivência do espaço desconhecido, isto é, para se encontrarem os protagonistas precisam de estar perdidos. É necessário reconhecer que os amigos de Charlotte os ajudam a circular pelo labirinto nipónico, o que significa que o reconhecimento da cidade é feito através do familiar, até porque Charlie Brown (Fumihiro Hayashi), como o próprio nome comprova é completamente ocidentalizado.<sup>241</sup> Não obstante, também é importante notar que é essa familiaridade que lhes permite um encontro com o que não é familiar.

As incursões nocturnas são momentos únicos de crescimento espiritual, oferecendo a possibilidade de mudança. Juntos, Charlotte e Bob, conseguem produzir

---

<sup>240</sup> Durante todo o filme Bob lida com fãs que o lembram de um ou outro filme, versões mais novas dele e, ainda, com a sua imagem cansada e envelhecida. Este reconhecimento não acontece com Charlotte.

<sup>241</sup> Tanto Charlie Brown como Kelly (Anna Farris) representam um lado artificial e hiper-real, estereótipos que a própria Sofia Coppola parece criticar. Para além disso, no caso de Kelly ela representa também um certo cinema contra o qual a realizadora parece emergir e que tem um propósito vazio.

sentido, algo que até então nenhum dos dois individualmente tinha conseguido. De facto, nas cenas iniciais em que ambos olham a cidade pela primeira vez, existe a sensação de estranheza, mas é também esse sentimento que dá lugar à produção de uma experiência transformadora. *Lost in Translation* assenta na ideia de ausência de sentido e no esforço que os protagonistas fazem para encontrar o seu caminho que se revela ser o grande desafio. Ao estarem perdidos na tradução e em transição e, ao encontrarem-se, eles conseguem gerar um novo sentido na cidade à qual são estranhos, porque é neste local que processam a sua crise, podendo ser verdadeiramente genuínos em busca de equilíbrio e harmonia.

Como resultado, os protagonistas estão conscientes da precariedade e transitoriedade do momento, o que exacerba os seus sentimentos, criando uma ligação muito especial entre Bob e Charlotte como acontece na cena do karaoke, uma actividade bastante famosa no Japão, em que ambos cantam um para o outro. Disfarçada com uma peruca cor-de-rosa, Charlotte canta uma canção que alude ao facto de Bob ser uma pessoa especial. Por seu lado, Bob canta uma canção que ensaia um sentido nostálgico, expressando a impossibilidade de ele e Charlotte consumarem o seu amor.

Como comenta Geoff King (2010: 98), a experiência do karaoke expressa o desenvolvimento da relação entre os dois personagens. “More than this”, canção dos Roxy Music interpretada por Bob, implica que a relação romântica, a existir, não pode passar para além da cidade e de este tempo particular. Mais do que isso, a intimidade entre eles não poderá passar de um momento único, transitório e poético. A sua união leva-os a compreender o seu lugar no mundo, visível, por exemplo, na cena seguinte ao karaoke, em que Charlotte e Bob regressam ao hotel.

Viajando num táxi, a cidade reflecte-se na cara de Charlotte, do mesmo modo que se reflectiu no início do filme, em Bob. Contudo, o olhar sobre a cidade é renovado e não advém de um estado de insónia. Aliás, o regresso ao hotel confirma essa mudança, com Bob e Charlotte, após uma reflexão sobre a vida, o amor e o casamento, a adormecerem, o que, por sua vez, revela a transformação dos protagonistas. À medida que a sua cumplicidade aumenta, eles tornam-se mais felizes e aceitam o facto de não terem resposta para todos os seus problemas, estabelecendo uma ligação significativa, que contrasta directamente com a relação que ambos têm com os seus respectivos cônjuges. E, embora não haja contacto físico entre Bob e Charlotte, no fundo, encontraram-se, o que mostra a importância que Sofia Coppola

confere à viagem. Estar perdido implica a ausência de mapas e uma certa desorientação, mas também permite traçar uma nova rota que só é possível se os protagonistas submergirem na experiência da cidade (Çinar & Bender 2007: xii).

### ***O coração é um caçador solitário***

A experiência da viagem permite uma transcendência pessoal para ambas as personagens, que reflectem sobre oportunidades perdidas, caminhos escolhidos e sobre a transitoriedade da vida, como adianta Allsop:

Sofia Coppola's (2003) *Lost in Translation* delves into the transitory nature of human life, analysing both the existence and non-existence of relationships and meanings that have the innate ability to transform and change the future direction of a person's perseeity. *Lost in Translation* manages to capture the essence of human emotional fragility, the exquisiteness made all the more sweeter and poignant as it is often fleeting and as such impermanent. Coppola has managed to capture the vulnerability and strength of human interactions, ill-fated though they may often seem, they inevitably make an indelible impression that is long lasting and whose effects are far reaching. (2004: 2)

Neste sentido, valerá a pena recorrer ao crítico de cinema Roger Ebert que, em 2003, num pequeno comentário sobre o filme, refere que *Lost in Translation* consegue representar o conceito japonês de *mono no aware*, significado de um estado reflexivo profundo sobre a transitoriedade das coisas. O próprio título é revelador dos elementos transitórios da narrativa: *Lost in Translation* aponta para os momentos de deriva que também podem ser epifânicos, algo que acontece também no *road movie*: é na viagem feita na estrada que os protagonistas cedem a uma certa fragmentação, apenas, para no fim, se encontrarem consigo mesmos.

Note-se ainda dois pontos interessantes, ao atentarmos na tradução do título para português europeu e português brasileiro. No primeiro caso, optou-se por traduzir o título por *O amor é um lugar estranho*, enfatizando a relação entre Charlotte e Bob e colocando um sentimento numa posição geográfica de estranheza, o que insiste na possibilidade de se encontrar aquilo que se busca onde menos se espera. Por outro lado, o título utilizado no Brasil, *Encontros e Desencontros*, procura sublinhar a deriva e a desorientação, mas também a ideia de que os protagonistas estão desencontrados com o seu eu, se encontram, e depois partem. Assim, a cidade funciona como uma geografia que, explorada em profundidade, desperta emoções

perdidas e sentimentos adormecidos, para além de uma vontade de viver que já se encontrava distante.

Como nota Iwabuchi (2008: 544), o sentimento de perda de ambas as personagens é exacerbado pelo ambiente estrangeiro que as rodeia. A cidade funciona como um espaço *in between* onde as personagens podem expressar livremente os seus sentimentos e, ao dar-se à cidade, dão-se um ao outro. A relação que Bob e Charlotte estabelecem é significativa, quando comparada com as restantes relações típicas de um mundo pós-moderno, contrastando claramente com a imagem de desenraizamento e alienação, apresentada no início do filme.

Apesar desta viagem, existe uma outra que é inevitável: o regresso a casa. A cidade de Tóquio está entre a chegada e a partida. Aliás, a cena inicial e a cena final confirmam essa dimensão simbólica da cidade japonesa. O início de *Lost in Translation* está marcado pelos sons do aeroporto, mas não pela imagem da chegada de Bob ao mesmo. Por sua vez, o fim do filme também fica marcado pela elipse, com a omissão da partida de Bob, no aeroporto. Desta forma, a narrativa foca a sua atenção no percurso efectuado pelas personagens, com a câmara a recuar quando Bob parte.

A aproximação do regresso a casa confronta os protagonistas com a realidade. Sofia Coppola mina a possibilidade do “happy ending” que desejamos enquanto espectadores. Como aponta Qiuzheng (2006: 2), durante grande parte do filme esperamos que esta relação quase impossível se concretize, especialmente porque descobrimos em Charlotte e Bob a metáfora para uma relação entre duas pessoas solitárias num país estrangeiro.

A ligação física entre ambos representa uma transgressão extra-matrimónio que só é possível fora do sistema normativo de casa (idem). No entanto, a relação extraconjugal nunca chega a dar-se, pelo menos entre os dois. Bob dorme com a cantora do hotel, dando-se a uma ligação muito mais superficial do que aquela construída com Charlotte. O hotel, local de reconciliação, é palco para o desencanto e ilusão. Só quando estão fora do hotel, por causa de um falso alarme de incêndio, é que Bob e Charlotte conseguem recuperar a ligação que tinham. Beijam-se no elevador, numa cena que revela ser muito mais profunda do que a relação tida com a cantora do hotel.

No dia seguinte, Bob tenta telefonar a Charlotte para se despedir dela, mas não consegue contactá-la. Quando está no lobby do hotel encontra-a, mas está rodeado de

inúmeras pessoas, o que faz com que a despedida seja breve e pouco significativa. A viagem poderia terminar aqui. Contudo, como aponta King (2010: 65), este fim não corresponde à ligação que ambos haviam desenvolvido ao longo da sua viagem pela cidade. Por isso, enquanto Bob está a ser levado ao aeroporto, encontra Charlotte nas ruas e sai do táxi para ir ter com ela. A cena final está cheia de ausências, marcando a insistência da realizadora nas elipses, especialmente no que toca à ausência de palavras, no sentido em que Bob sussurra algo ao ouvido de Charlotte, quando se despede dela. Esta cena foi discutida pelos vários espectadores, curiosos de saber qual a mensagem de Bob para Charlotte. Contudo, qualquer tentativa de adivinhar o conteúdo daquele sussurro é apenas especulação, porque Sofia Coppola queria propositadamente manter o mistério da mensagem, como regista ainda King:

The chief source of ambiguity in the film is the deliberately inaudible nature of Bob's comments to Charlotte during their farewell embrace. This is a notable feature of the film. The content of a key piece of dialogue – arguably *the* key piece, holding what would appear to be the single best indication of the likelihood of any future contact being maintained between the two, or any summary 'message' offered by the film – is denied to the viewer.

(2010: 88)

Esta cena marca a tendência da realizadora para finais abertos, como podemos confirmar nos seus restantes filmes. Mais do que isso, ao omitir a mensagem de Bob a Charlotte, a realizadora coloca a possibilidade de contacto futuro entre os dois protagonistas. No entanto, esta mesma sequência não oferece qualquer tipo de resposta, permanecendo um mistério. O último momento de *Lost in Translation* baseia-se essencialmente na importância do silêncio e do ambiente, deixando a interpretação ao espectador. Os dois abraçam-se, os sons da cidade deixam de se ouvir, e a intimidade que os dois estabelecem é secreta, até mesmo para o próprio filme, tornando o fim num momento profundamente sublime.

Charlotte e Bob separam-se, e cada um segue o seu caminho. Ele volta para o táxi e ela continua pelas ruas de Tóquio. Porém, a sua viagem não termina, muito pelo contrário. O estado de limbo na cidade japonesa permitiu-lhes reflectir no sentido e na direcção da sua vida (King, 2010: 126) e, assim, empreender uma nova viagem.

O filme termina como começa. Mas existem ligeiras diferenças nas duas sequências. Por um lado, Bob está no táxi, mas não parece desconcertado como no início. Charlotte, por sua vez, já não está fechada no apartamento e circula pela cidade



mais confiante. Nenhum dos dois apresenta as características de desorientação, deriva e auto-alienação apresentadas no início do filme, até porque ambos conseguem encontrar-se, sendo tal a confirmação de que, às vezes, é necessário estar perdido para depois renascer. Quanto à cidade de Tóquio, ela aguarda a chegada da noite para que, com as suas luzes néon, possa, uma vez mais, acolher dois estranhos que se encontrem no meio da multidão, também eles em busca da sua Ítaca.



**7.2. *My Blueberry Nights*, Wong Kar-Wai (2007)**

***Viajo porque preciso, volto porque te amo***



Trabalho criativo sobre imagem de  
*My Blueberry Nights* (2007), de Wong Kar-wai



## Wong Kar-Wai: mestre do tempo<sup>242</sup>

*Lost in Translation*, como foi possível observar, é um filme que incide no poder da viagem no espaço urbano e que, de alguma forma, estabelece uma correlação interessante com *In the Mood for Love* (2000), tendo inclusive um momento em que uma das personagens sussurra algo inaudível no ouvido da outra. *In the Mood for Love*, em conjunto com *Days of Being Wild* (1990) e *Happy Together* (1997), fazem uma espécie de trilogia que reflecte sobre o poder do passado e da memória. Aliás, como referido anteriormente, Sofia Coppola recebe influências directas de Wong Kar-wai na sua forma de filmar e isso é visível no filme discutido anteriormente. A estas obras talvez seja possível acrescentar *2046* (2004) ou *My Blueberry Nights* (2007), filme que aqui será analisado. Juntamente com as restantes narrativas de Wong Kar-wai que incluem *As Tears Go By* (1988), *Chungking Express* (1994), *Ashes of Time Redux* (1994), *Fallen Angels* (1995), *Happy Together* (1997) e, mais recentemente, *The Grandmaster* (2013), formam a filmografia do realizador.

Todos os filmes mencionados compõem um *corpus* consistente com uma linguagem e sensibilidade visual muito própria, uma vez que Wong Kar-wai, tal como Sofia Coppola, coloca uma grande ênfase nos ambientes criados e na utilização da banda sonora.<sup>243</sup> As suas características enquanto realizador transformam-no num dos mais importantes cineastas do nosso tempo que, apesar do seu estatuto, continua a explorar novas técnicas de realização.<sup>244</sup> Por um lado, o realizador evidencia características e temas únicos, especialmente pela forma como se alimenta da cultura de Hong Kong e, ao mesmo tempo, a reflecte, o que mostra a forma como pratica um cinema regional e global e, por outro, consegue acomodar as realidades contemporâneas, como nota Stephen Teo:

Wong's cinema is the kind that grows from multiple viewing, challenging the belief held by some critics that one should only watch a film once. His appeal in our contemporary age is that of an artist whose works accommodate the modules of new technology

---

<sup>242</sup> Foi já publicado um estudo deste filme em: Duarte, José (2013). “Ao Sabor do Amor: a viagem em *My Blueberry Nights* de Wong Kar-wai”. *O Imaginário das Viagens: Literatura, Cinema, Banda Desenhada*. Coleção Hespérides. Editado por Maria Cristina Álvares, Ana Maria Curado e Sérgio Guimarães de Sousa. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 333-346.

<sup>243</sup> Esta tem uma importância tão grande em Wong Kar-wai que ele próprio filma a maior parte das cenas com música a rodar, de forma a conseguir entrar no ambiente da cena.

<sup>244</sup> Stephen Teo, por exemplo, reconhece (2005: 9) em Wong Kar-wai a influência minimalista de realizadores como Antonioni, Godard, Bresson ou Jarmusch e o estilo de improvisação de John Cassavetes ou Rob Nilsson, ao mesmo tempo que também identifica nele a influência da pop-art.

and communication channels and reverberate all the more strongly because of it. In Wong's time, the cinema is only one part of a whole viewing experience; in many ways, the structures of his films and the method of his storytelling reflect the growth of the Internet, broadband and DVD – media that nurture alternative and multiple viewing options. (2005: 162)

A forma como o realizador reconhece o mundo multicultural em que vivemos faz dele um artista que reconhece a realidade que nos rodeia, conseguindo reflectir sobre essa mesma realidade ao aumentar a experiência do espectador, elevando-se acima da sua identidade de Hong Kong (Teo, 2005: 1), trabalhando uma dimensão global no seu cinema. Aliás, como nota Stephen Teo (2005: 3), isso é visível na forma como filma múltiplos géneros cinematográficos:<sup>245</sup>

*As Tears Goes By* is a gangster movie in the mould of Scorsese and John Woo; it is also a romance melodrama. *Days of Being Wild* is an 'Ah Fei' movie-cum-romance ('Ah Fei' being a distinctive Cantonese genre, and slang for young ruffian or discontented punk). *Chungking Express* is a light romance with touches of noir intrigue [...] *Ashes of Time* is a *wuxia* (martial chivalry) movie with characters culled from a popular martial arts novel. *Fallen Angels* starts off as a movie about a professional killer and changes direction into various strands of melodrama. [...] *Happy Together* is a gay road movie romance trailing a pre-1997 anomie theme. *In the Mood for Love* is a *wenyi* film in the classic style, indicating melodrama Chinese characteristics, fundamentally a love story about repressed desire. (2005: 3)

Embora o autor não refira nesta citação *2046*, também este filme se enquadra no género melodramático e se relaciona com *In the Mood for Love*. Na verdade, estes dois filmes são extremamente importantes para compreender *My Blueberry Nights*, no sentido em que ambos reflectem sobre as relações humanas, a nostalgia, a transitoriedade da vida e sobre o tempo.

Em Wong Kar-wai a passagem do tempo é um evento visual: o tempo passa, abranda, pára e volta a circular. *2046* é um filme sobre a passagem do tempo e *My Blueberry Nights* é um filme sobre a distância, funcionando como uma espécie de *remake* de outros filmes e outras temáticas, como o eterno regresso, a memória e a

---

<sup>245</sup> Aos géneros cinematográficos será necessário acrescentar géneros literários, pois a literatura tem um papel importante na forma de filmar de Wong Kar-wai. Para explorar melhor este tema ver a obra de Stephen Teo, *Wong Kar-wai* (2005), da BFI Classics.

nostalgia<sup>246</sup>, apontados por Donato Totaro:

*My Blueberry Nights* is in many respects Wong Kar-wai's Americanized version of his two (better) Hong Kong love poems, or poems of broken love, *In the Mood for Love* and *2046*. It charts much the same thematic territory as the two earlier films: unrequited love, sorrowful love, the transience of life, chance and serendipity (less so in this film), and memory. It also recalls the former films visually by giving the subject a sultry, sensual surface (literally) beauty, with appropriately melancholic music. (2008: 1)

A viagem tem um papel preponderante na forma como o realizador explora estes temas, especialmente no segundo caso. O filme aqui analisado tem uma importância maior porque, ao contrário dos outros trabalhados até este momento, filma o regresso do protagonista. Embora em algumas das obras o sentido de circularidade esteja presente, apenas *My Blueberry Nights* filma a viagem completa e circular da protagonista, começando exactamente onde acaba, com a personagem principal completamente transformada. Neste sentido, a ideia de regresso e da dimensão transformadora da viagem são pontos centrais na primeira incursão do realizador no universo americano, como iremos verificar.

### ***My Blueberry Nights***

Realizado em 2007, *My Blueberry Nights* é a primeira longa-metragem de Wong Kar-wai em língua inglesa, depois dos restantes filmes referenciados acima. Este é um *road movie* em que o realizador explora a viagem de Elizabeth, uma rapariga que parte em autodescoberta, após a traição do seu namorado. Antes de partir, ela encontra refúgio no café perto da sua casa, onde estabelece uma cumplicidade com Jeremy (Jude Law), que se baseia no facto de ambos estarem num processo de transição, procurando alterar as suas vidas ao desprenderem-se do passado.<sup>247</sup>

O filme opera na mesma linha de *Thelma and Louise* que, em 1991, colocava mulheres na estrada. Mas, ao contrário das protagonistas do filme de Ridley Scott, Elizabeth parte sozinha e não tem uma condição marginal (fora-da-lei), pois é ela própria que se impõe uma espécie de exílio. Ademais, seguindo a tendência de muitos

---

<sup>246</sup> O cinema de Kar-wai por vezes parece ter características oníricas, até porque a nostalgia neste realizador não é uma visão reaccionária, como nota Pam Cook (2005: 3), mas antes uma forma de regressar a um passado para melhor o compreender.

<sup>247</sup> Note-se que a temática da casa como um espaço fragmentado também está presente na restante filmografia de Wong Kar-wai.

dos *road movie* contemporâneos, grande parte da viagem não é feita de carro. Apenas o regresso é feito num veículo próprio, sinal da transformação interior e social da protagonista. Durante todo o filme só surgem duas cenas de condução. Embora estes momentos estejam conscientes da linguagem do género, este é um filme que elide as representações de movimento típicas nos *road movies* iniciais porque se centra nos momentos de estagnação, representados pelos locais por onde a protagonista passa.<sup>248</sup> Estagnação aqui não se entende como inércia, mas antes como um momento necessário de reflexão, que permite o desenvolvimento narrativo e a formação da protagonista e, deste modo, o filme estabelece um diálogo interessante com *The Straight Story*.

Neste sentido, o realizador cumpre com um dos elementos que Laderman aponta (2002: 72) ser um dos motivos comuns no género, o da paragem. Se bem que o autor ilustre este motivo com um exemplo do filme *Easy Rider* – as cenas de acampamento –, referindo que, por norma, estas são cenas curtas, pode encontrar-se o mesmo motivo em *My Blueberry Nights*, dedicando Kar-wai grande parte do filme às paragens e a cenas de interiores. São cenas que articulam a viagem com momentos de maior reflexão, mas também remetem para a forma como o realizador filma a cidade nova-iorquina e os restantes espaços.

A narrativa de Kar-wai descreve o isolamento e a alienação urbana, visível, por exemplo, na utilização de cores saturadas e em imagens que remetem para alguns dos quadros mais conhecidos de Edward Hopper (*Automat*, 1927 ou *Nighthawks*, 1942), representando pictoricamente uma cidade que é praticamente anónima, mas que, contudo, insiste em contar a história destas duas personagens. Como nota Totaro (2008: 1), o realizador trabalha sobre o café, filmando-o como um local abstracto utilizando luzes néon que se reflectem na câmara em tons desfocados, à semelhança do que se verifica com as personagens que são representadas de forma fragmentada através de espelhos, vidros ou imagens de CCTV.<sup>249</sup>

Há sempre a utilização de um filtro para representar a realidade, identificável na forma como o café, o bar ou o casino são explorados em diferentes cores. Bettinson aponta mesmo que cada paragem tem uma cor específica: “Each plot phase in *My*

---

<sup>248</sup> No entanto, o filme celebra a ideia de movimento em vários planos como, por exemplo, se vê numa das primeiras cenas, em que dois comboios se cruzam, viajando em sentidos diferentes. Uma metáfora que alude ao caminho que Elizabeth terá de percorrer.

<sup>249</sup> As câmaras de vigilância são quase uma homenagem à imagem estática, a fazer lembrar os primeiros tempos do cinema, registando as histórias pessoais de cada personagem.



*Blueberry Nights* is assigned a dominant colour scheme – deep blues and greens in New York; hot reds and oranges in Memphis; golds and tans in Nevada and Vegas” (2010: 17). De acordo com Dennis Lim (2006: 1), esta é uma forma de manifestação visual de representação de um tempo marcadamente lento e arrastado, para mostrar como as personagens flutuam, à deriva, nos vários espaços que ocupam.<sup>250</sup>

No entanto, o filme também concentra a sua atenção nestes locais, para se servir deles enquanto casulos temporais e narrativos que transportam imagens remissivas da transitoriedade da vida e da condição das personagens: a taça cheia de chaves (incluindo a de Elizabeth, quando decide partir) que os clientes deixam no café e que abrem ou fecham portas (imagem recorrente no filme), ou a tarte de mirtilo (*blueberry* – e daí o título do filme), que ninguém escolhe, mas que está disponível, remissiva das escolhas que se fazem em vida, como afirma Jeremy:

**JEREMY:** – Everything has a reason. It’s like these pies and cakes. At the end of every night the cheesecake and the apple pie are always completely gone. The peach cobbler and the chocolate mousse cake are nearly finished, but there’s always a whole blueberry pie left untouched.

**ELIZABETH:** – So, what’s wrong with the blueberry pie?

**JEREMY:** – There’s nothing wrong with the blueberry pie, it’s just people make other choices. You can’t blame the blueberry pie, it’s just no one wants it.

**ELIZABETH:** – I want a piece.

(Block & Kar-wai, 2008: s/p)

O diálogo é significativo porque servirá de referência à escolha de Elizabeth ao partir, simbolicamente de Este para Oeste, e a entregar-se ao poder redentor da viagem que tem o seu apogeu no regresso ao mesmo sítio de onde partiu: o café de Jeremy. Entretanto, o caminho de Elizabeth que é filmado como um diário (a narração em voz-off, ou o registo visual dos dias e quilómetros percorridos são disso exemplo), passa por dois locais importantes para o seu crescimento pessoal que serão analisados em seguida: Memphis, Tennessee, e Las Vegas, Nevada. Um representando o amor como um vício e o outro a vida como um jogo, são ambos valiosas lições no crescimento espiritual e pessoal da protagonista, e na forma como Kar-wai filma uma certa América habitada por figuras esquecidas.

---

<sup>250</sup> Esta é talvez a viagem de Jeremy, o atravessar do tempo visível nos dias que passa no café, nos telefonemas que troca com Elizabeth, nas conversas com Katya de quem finalmente se liberta para seguir em frente com a sua vida.

## **Entre Memphis, Tennessee, e Las Vegas, Nevada**

Memphis, no Tennessee, é o primeiro local que Elizabeth habita temporariamente. Se o seu percurso é sinal da inquietude emocional e perda existencial, ele reflecte-se também no modo como a protagonista se insere em cada um dos espaços que habita. Trabalhando de dia num pequeno restaurante, e de noite num bar, Elizabeth muda o seu nome para Lizzie, adoptando, assim, uma outra identidade. No entanto, e de acordo com o seu percurso, esta mudança é sintomática das incertezas que enfrenta no momento da viagem.

A cidade é filmada não como um espaço icónico e turístico – alusivo à aura de Elvis – mas antes como um ambiente claustrofóbico que anuncia tragédia, apontada em pequenos detalhes: a utilização de cores fortes, como o laranja ou o vermelho, o álcool, a banda sonora e a forma como Kar-wai filma a relação de Arnie (David Strathairn), um polícia alcoólico e Sue Lynne (Rachel Weisz), a sua ex-mulher, que ele pretende reconquistar. A relação de ambos é filtrada através dos olhos de Lizzie que assiste à constante falta de comunicação entre eles, a qual acaba em silêncio absoluto. Arnie morre num acidente de carro, após uma discussão com Sue Lynne que regressa à bebida. Preocupada com a forma como as pessoas irão recordar Arnie, Sue Lynne paga a conta de Arnie que é mantida no bar como uma espécie de memorial.<sup>251</sup> Com este gesto, Kar-wai mostra que as pessoas são capazes de pequenos actos de redenção, como aponta Donato Totaro:

Wong Kar-Wai however, continues to care about Arnie even when dead. As Sue Lynne wonders, “How will people remember Arnie?” The bar he frequented has a memorial in the bar’s storefront which the camera reveals briefly in one of its many lateral movements. Elizabeth also wonders as she writes in a letter to Jeremy, how will you remember me, as the woman who ate blueberry pies or the jilted lover? Hence memory remains an important element to Wong Kar-Wai. Elizabeth learns that people do have the ability to change or perform minor acts of redemption. (2008: 1)

Complementarmente, a câmara também funciona como um dispositivo que grava a memória destas figuras perdidas. Ao escolher incluir Arnie e Sue Lynne na viagem de Lizzie, Wong Kar-wai preocupa-se em registar a vida destas personagens na tela, alinhando-as com as de Jeremy e Elizabeth que, ao comunicarem, mesmo que seja de forma fragmentada, tentam manter-se na memória um do outro.

---

<sup>251</sup> Há uma certa ironia escondida neste momento, porque Arnie morre simbolicamente no local onde conheceu Sue Lynne. Para além disso, o realizador alia velocidade e movimento irreflexivo à morte.

Da mesma forma, o realizador também alerta para a falta de afecto entre as personagens. “Try a little tenderness”, canção interpretada por Otis Redding durante grande parte da sequência em Memphis, atesta a necessidade de maior ternura nas relações humanas. Este tema será explorado ainda com uma maior intensidade na sequência narrativa em que Lizzie conhece Leslie (Natalie Portman), em Las Vegas.<sup>252</sup>

Como tem vindo a ser analisado até este momento, os lugares ao longo da estrada parecem servir para explorar as tensões e os dilemas, não só da protagonista, mas também das restantes personagens que ocupam a história. Em Las Vegas, Lizzie muda o seu nome para Beth, adoptando uma terceira identidade (Elizabeth = Lizzie + Beth). Beth trabalha num casino, símbolo máximo da cidade e metáfora da vida como um jogo, mas também espaço de reflexão sobre o tempo: Kar-wai filma as jogadas sucessivas, ou centra a sua atenção em objectos medidores do tempo, como, por exemplo, um relógio.<sup>253</sup> No casino, Beth conhece Leslie, uma jogadora de póquer que a convence a emprestar-lhe dinheiro para jogar, prometendo-lhe uma parte em caso de vitória, ou o seu carro em caso de derrota. Leslie ganha, mas mente a Beth. Como combinado, Beth fica com o carro e dá boleia a Leslie.

As duas partem pela estrada fora numa imagem que remete para *Thelma and Louise*. A narrativa recai sobre uma cena clássica do *road movie*, glorificando a mobilidade e o movimento, ao colocar Beth a conduzir e Leslie a seu lado, atravessando a auto-estrada 50, conhecida como a estrada mais solitária da América.<sup>254</sup> A comprová-lo, a cena só mostra a circulação de Beth e Leslie ao longo da estrada, sublinhando a sua condição solitária. Em viagem, Leslie descobre que o seu pai está a morrer. Apesar de não ter uma boa relação com ele, decide ir visitá-lo ao hospital, onde descobre que morreu na noite anterior, não tendo havido oportunidade para se despedir.

Com este momento, Kar-wai copia as duas cenas anteriores, concentrando a sua atenção no isolamento das personagens, graças à falta de comunicação entre elas:

---

<sup>252</sup> A canção original pertence a Jimmy Campbell, Reg Connelly e Harry M. Woods que a compuseram em 1932. No entanto, a versão de Otis Redding, de 1966, tornou-se bastante mais popular.

<sup>253</sup> Embora Kar-wai use o dourado (representando o luxo dos locais) para as cenas em Las Vegas, é interessante notar como, nesta sequência, o realizador opta por utilizar as cores verde e azul, ao contrário do vermelho da cena anterior, talvez antecipando o regresso de Elizabeth, uma vez que o café também é filmado nos mesmos tons.

<sup>254</sup> “Highway 50” foi declarada a estrada mais solitária da América num artigo da *Life Magazine* de 1986. A classificação deriva das zonas desertas e sem povoação que a estrada atravessa.

Jeremy/Katya/Elizabeth, Arnie/Sue Lynn ou Leslie e o seu pai.<sup>255</sup> A característica que atravessa grande parte do filme e da viagem é esta ausência de comunicação fundamental para um entendimento afectivo, como aponta Totaro:

The loneliness that all the substantial characters feel in *My Blueberry Nights* is represented in the fact that none of the characters have any meaningful communication with anyone. Jeremy talks on the phone with people, but never with people in his café, any more than 'good night.' Arnie is drunk most of the time and only has meaningful talk with Elizabeth; and Leslie talks the usual male posturing talk during the poker games, but only engages in human discourse with Elizabeth. Even when she gets to her father he is dead and hence she cannot do anything more than cry.

(2008:1)

A ausência de um modelo afectivo é um dos principais motivos pelo qual a protagonista parte pela estrada fora. Ao empreender a viagem, Elizabeth não enfrenta só os seus problemas. Ela é o elemento que une as histórias e as personagens, por ser a única com quem os outros conseguem estabelecer algum tipo de comunicação, talvez porque também tenha experienciado a dor da perda. Aliás, como nota Totaro mais uma vez (2008: 1), as personagens estão ligadas pela perda emocional:

They are all linked by the emotional loss: Law is still wincing over the loss of his lover Katya [...] who returns to say goodbye to him at the end before leaving for good; Arnie is a self-absorbed cop who has not come to terms with a marital break-up with Sue Lynne (Rachel Weisz), a rebellious wildcat who has replaced an oppressive marriage with a series of one night stands with young cowboys; and Leslie, a young reckless gambler who is estranged from her rich father.

De alguma forma os verdadeiros sentimentos das personagens surgem após uma perda significativa: Jeremy declara-se apaixonado por Elizabeth, Sue Lynne preocupa-se em manter a memória de Arnie viva e Leslie confessa ter ganho ao jogo e, por isso, quer ficar com o carro do pai, a memória mais próxima que tem dele. Depois de dar parte dos ganhos a Lizzie, Leslie ajuda-a a comprar um carro, o que lhe permite o regresso ao local de onde partiu.

---

<sup>255</sup> Wong Kar-wai procura centrar-se na incomunicabilidade das várias personagens, visível, por exemplo, no modo como os telefonemas entre Jeremy e Elizabeth falham, na forma como Jeremy não consegue comunicar com os clientes, ou como Sue Lynne e Arnie não dialogam, ou Leslie e o seu pai não partilham sentimentos.

## **O Regresso de Elizabeth: *Ao Sabor do Amor***

Se partir se afigura de extrema importância para o processo de autodescoberta, o regresso assume igualmente grande relevância, porque permite compreender as transformações do viajante. Como aponta Katie Mills (2006: 173), geralmente o *road movie* envolve algum tipo de transformação. Em *My Blueberry Nights*, a mudança de Elizabeth dá-se a vários níveis. Elizabeth regressa de carro, o que lhe confere um novo estatuto social e, ao mesmo tempo, é metáfora para a forma como a viagem foi empreendida. Se a protagonista antes precisava de ser “conduzida”, agora é ela que conduz, mostrando-se mais decidida e menos insegura. Um exemplo será a utilização do nome Elizabeth, de novo. Paralelamente, liberta-se do passado, ultrapassa a dor da perda e da traição, e regressa para encontrar um novo amor, Jeremy. Este, por sua vez, também se liberta do passado e aguarda a chegada de Elizabeth.

O filme termina onde começa. A circularidade da história é exemplo de como Kar-wai busca um renovado sentido para as relações e os locais que filma. De regresso à cidade, Elizabeth encontra Jeremy à sua espera no café, juntamente com um pedaço de tarte de mirtilo com gelado. As duas personagens, inicialmente solitárias e à deriva, convergem uma para a outra na cena final. Ela está a dormir, tem gelado nos lábios, e Jeremy inclina vagarosamente a cabeça na sua direcção, beijando-a do outro lado do balcão. A cena é conhecida como “O beijo”, numa referência ao famoso quadro de Gustav Klimt pintado entre 1907-08. Ao mesmo tempo que os lábios dos protagonistas se unem, existe uma outra imagem que se sobrepõe: o gelado que se derrete e se mistura com a tarte. O recurso a esta metáfora é importante, dada a simbologia da tarte como exemplo das escolhas menos vulgares que são feitas na vida.

No início do filme, Elizabeth coloca uma questão que percorre toda a sua viagem: “How do you say goodbye to someone you can’t imagine living without?” Essa questão é apontada visualmente por Wong Kar-wai nos vários locais por onde Elizabeth vai passando: Arnie não consegue libertar-se de Sue Lynne, Sue Lynne não consegue dizer adeus a Arnie, tal como Leslie não o faz com o seu pai, e Elizabeth parece não conseguir libertar-se da dor da perda. No entanto, à medida que a câmara vai apresentando as histórias de cada personagem, parece haver espaço para pequenos actos redentores.

A viagem de Elizabeth é um mapa da memória que regista o passado e o presente num mesmo instante, mostrando-nos a transitoriedade da vida em diferentes

espaços, deixando algumas portas abertas e outras fechadas: Sue Lynne deixa a cidade, Leslie faz-se à estrada no carro que o pai lhe deixou e Elizabeth recupera o seu verdadeiro e único eu com Jeremy a esperá-la.

*My Blueberry Nights* é uma história de recomposição, de regresso à vida. O *road movie* enquanto género permite aos protagonistas fazerem-se à estrada como forma de resolução dos problemas. O caminho percorrido permitirá ao protagonista uma profunda reflexão sobre os problemas que necessita resolver. Wong Kar-wai serve-se, assim, do *road movie*, para mostrar a transformação que Elizabeth sofre ao longo da sua viagem. Pegando num género tipicamente americano, o realizador segue a linha dos filmes passados na estrada, cujo tema central é a demanda, a busca interior. Por isso mesmo, e ao contrário de muitos outros filmes representantes do género, este filme procura um ritmo que corresponda ao da protagonista, valorizando mais os locais de paragem do que o percurso no asfalto.

O realizador segue grande parte das características do *road movie*: a necessidade de viajar, a partida numa viagem de demanda, a viagem para oeste, a transformação e o regresso. Como grande parte dos filmes passados na estrada a partir dos anos 90 do séc. XX, o género mistura-se com outros géneros, apresentando renovadas questões. Wong Kar-wai não ignora as temáticas tipicamente americanas e recorrentes no universo da estrada. As várias sequências apresentadas são pequenas homenagens àquilo que é definido como *Americana*. Entre elas podem contar-se sequências como a de Memphis, que faz referência a Tennessee Williams. A par de Williams também surgem nomes como os de Robert Frank ou Jack Kerouac, figuras icónicas que celebraram o poder redentor da estrada e da viagem, mas que também foram cruciais no desenvolvimento das histórias passadas no espaço da estrada.

A nível musical também se destacam os nomes de Otis Redding, Ely Nevada, Norah Jones ou Cat Power, estas últimas duas protagonistas no filme. A música no *road movie* funciona como um complemento importante, especialmente no caso de Wong Kar-wai para quem a sua utilização tem o propósito de contar uma outra história, permitindo a criação de um espaço onde várias culturas se interligam.

A escolha de uma banda sonora, que oscila entre o *blues* e a *pop* e que remete directamente para cada momento da viagem de Elizabeth, não é inocente. Em *My Blueberry Nights* a banda sonora reforça a importância da viagem e aponta para os locais que vão sendo ocupados por Elizabeth – o café, o bar, o casino, a estrada –, mas também serve para marcar o tempo, mostrando que Elizabeth tomou o caminho mais

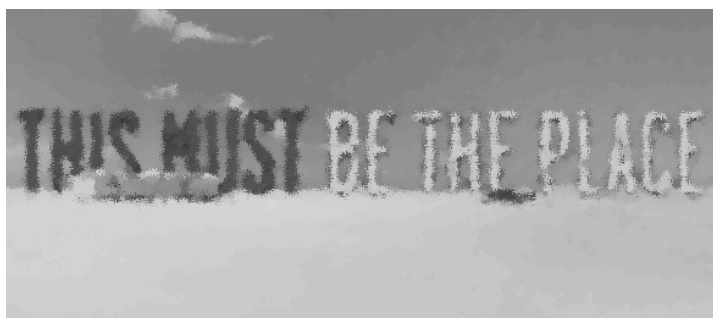
longo. No entanto, apesar de ter tomado um caminho mais difícil, a protagonista chega à conclusão de que valeu a pena partir nesta jornada poética, onde o amor se impõe como destino final.

*My Blueberry Nights*, cujo título em português é *O Sabor do Amor*, aponta para a tarte de mirtilo, aquela que ninguém quer, mas que representa as escolhas de Elizabeth ao abrir de novo a porta e encontrar-se com Jeremy. De alguma forma, a fuga de Elizabeth é apenas temporária porque o seu regresso era inevitável. É disso que trata a metáfora das chaves e das portas que podem ser abertas; no caso de Elizabeth, a porta nunca foi completamente fechada, mas depende de quem a espera do outro lado. Para que algo acontecesse, foi preciso cruzar a estrada de novo.





### **Considerações Finais: *This Must be the Place***



Trabalho criativo sobre imagem do filme  
*This Must be the Place* (2012), de Paolo Sorrentino



“Movement itself is a form of property.”

Cormac McCarthy, *The Crossing*, 1994.

“I move, therefore I am.”

Haruki Murakami, *1Q84*, 2012.



De um modo ou de outro, todos os filmes analisados são demonstrativos da possibilidade que a viagem cria em diferentes contextos espacio-temporais para as diversas personagens, que surgem com motivações, caminhos e resultados variados, ainda que muitos destes tenham fortes pontos de contacto. A viagem revela-se, assim, um objecto de estudo de enorme complexidade, saturado de pequenas e grandes diferenças, nos caminhos, desvios, barreiras, encontros e desencontros mas que, no fundo, representam percursos alternativos à sempre presente sugestão de uma linha recta que, de qualquer maneira, nunca nega a possibilidade da interrupção, do solavanco narrativo, enfim, do inesperado associado à ideia de aventura.

Note-se, porém, que, exceptuando alguns casos, os protagonistas dos filmes analisados não partem em busca de aventura. Muito pelo contrário, na maior parte destas viagens, é um momento de crise – e, pode dizer-se, essencialmente uma crise masculina – que dita o movimento das personagens, em especial no que toca a filmes cujas histórias se situam na estrada. Aliás, a estrada representa, particularmente no imaginário americano, um dos elementos fulcrais da viagem, oferecendo-se como metáfora em contínua construção, e sendo utilizada frequentemente por vários realizadores para trabalhar questões de identidade ou relativas ao estado da nação. Isso mesmo é exemplificado nos filmes analisados nos capítulos 3 e 4, que trabalham as viagens de regresso ao passado e a estrada como mapa de memória e identidade.

Toda a tese pretendeu desenhar-se como um mapa que assinala os movimentos e os (des)encontros em viagem. Em primeiro lugar, registaram-se as viagens ocorridas maioritariamente na estrada e os percursos dos protagonistas, devedores de um género com um trajecto histórico e cultural já extenso: o *road movie* (capítulos 1 e 2). Nesse sentido, foi importante traçar a rota deste mesmo género ao longo do tempo, mesmo que esta tenha sido numa breve análise, merecendo o tema uma melhor atenção, em percursos futuros e alternativos, dadas as suas múltiplas bifurcações, encruzilhadas e, por vezes até, os seus becos sem saída.

Como anteriormente referido, a estrada (juntamente com a mobilidade oferecida pelo carro) possui uma forte dimensão simbólica nos Estados Unidos, uma vez que se tornou um ícone e uma poderosa metáfora (para a liberdade, possibilidade, transformação, vida e morte), mas também, e ao mesmo tempo, porque funciona

como o espaço de reflexão sobre a nação, facto comprovado desde logo por *Easy Rider*, filme que codifica o *road movie*, o género que celebra de modo especial a estrada.

O filme de Hopper – a par com *Bonnie and Clyde*, é certo – consolida a importância do género, mas não esquece a longa história que a estrada tem na cultura americana. Na verdade, a narrativa de *Easy Rider* está impregnada de referências e características que são importantes para decifrar o *road movie*, reconhecendo uma longa tradição que já antes encontrara expressão em Whitman (Slethaug, 2012: 16), no modo como o poeta investe a estrada com uma aura filosófica e religiosa; em Steinbeck, na sua crítica à falta de igualdade de oportunidades; ou em Kerouac, na sua busca por conhecimento espiritual e filosófico.

Os exemplos deste tipo são inúmeros a nível literário, mas os exemplos no espaço cinematográfico são, definitivamente, são onde o género ganha maior expressão. *Stagecoach* de John Ford, um *western*, género com grande influência no *road movie*, é um dos grandes modelos, porque explora temas como a fronteira – que dominava o imaginário americano na ficção *western* – e centrava a sua atenção na ideia de mobilidade num espaço tão restrito quanto a carruagem.

Como regista Slethaug (2012: 24), é curioso notar que este filme gozou de um grande sucesso, especialmente numa época em que os carros estavam a dominar a cultura americana. O autor sublinha que uma das possíveis razões para este êxito poderá ter sido o facto de a grande maioria dos espectadores serem possuidores de um automóvel e reconhecerem o espaço confinado da carruagem como o espaço do carro, estando, assim, familiarizados com as tensões e relações que advinham do interior do automóvel.

Os americanos rapidamente adoptaram o automóvel, promessa de uma nova liberdade que representava a modernidade e, acima de tudo, promovia o individualismo e a liberdade de escolha. De facto, o automóvel altera o tropo da estrada e esta união (carro + estrada), por sua vez, altera a mobilidade dos americanos, que se transforma agora numa auto-mobilidade marcada pela transformação social, pela excitação da velocidade e pela celebração da máquina que se tinha democratizado no país. Era fácil agora eliminar as grandes distâncias que dividiam a nação e circular livremente em busca de uma vida melhor ou, pura e simplesmente, deixar-se ir pela estrada fora, como os protagonistas de *On the Road*, apresentando uma viagem com uma dimensão transgressiva e à margem da sociedade.

Contudo, a viagem pela estrada fora não ficava apenas marcada por um movimento de ascensão ou por uma contínua mobilidade. A sua dimensão simbólica também atingia uma versão negativa – veja-se, por exemplo, o *noir*, género que também teve grande influência no *road movie* demonstrando a preocupação com os efeitos nefastos da máquina, da mobilidade e da marginalidade e, conseqüentemente, reveladora uma profunda preocupação com as marcas deixadas na comunidade e família, contribuindo para a sua desintegração.

As duas dimensões apresentadas, e defendidas por diferentes autores (Patton, 1986; Primeau, 1996; Cohan & Hark, 1997; Corrigan, 1998; Frasca, 2001; Laderman, 2002; Correa, 2006; Mills, 2006; Orgeron, 2008; Onfray, 2009 ou Slethaug, 2012), são recorrentes ao longo da história do género, até porque o *road movie* reflecte sobre as questões do seu tempo, sendo esta, talvez, uma das características que o fazem ser um género flexível e auto-reflexível, no sentido em que responde a cada época (neste caso genericamente coincidente com cada década) com uma viagem diferente, mas sempre necessária. Note-se, por isso, que, a partir da década de 70 do séc. XX, a dimensão libertadora da estrada e de espaço de promessa é posta em causa, resultado de vários elementos diferentes: o esvaziamento das cidades em detrimento dos grandes subúrbios, já que o carro permitia facilmente percorrer qualquer distância; a preocupação com a dimensão poluidora do automóvel; ou a crise de petróleo em 1973.

Este ponto faz-nos recuar a *Easy Rider* de novo, filme que retrata a impossibilidade de seguir o mesmo caminho de Kerouac, possível apenas durante o seu tempo, por ser um momento especial na cultura americana em que um conjunto de factores convergiram na mesma, favorecendo esse tipo de viagem. Por isso mesmo, Wyatt e Billy herdaram uma tradição que, embora permaneça como ideal, não pode ser continuada. A estrada aberta no fim do filme de Hopper é uma estrada assustadoramente vazia e assinalada pela tragédia. Daí que a década seguinte se apresente marcadamente fragmentada, resultado igualmente da (des)ilusão contracultural, apresentando uma inquietação psicológica, viajando no vazio, um vazio que é também profundamente irónico. *Easy Rider* lança as bases para a fundação do género e mostra como este resulta de inúmeras influências ao longo do tempo. Simultaneamente, aponta para as diferentes dimensões simbólicas da viagem e a forma como o género responde a cada contexto.

Se os anos 70 do séc. XX revelam um certo desespero dos viajantes, a década de 80, não estando destituída da ironia dos anos anteriores, aponta mais para questões relacionadas com família e identidade, até porque o carro não funciona como elemento de crítica nem de um movimento contracultural, mas sim como a componente que contribui para a união familiar, ajudando a desvendar os problemas identitários dos seus ocupantes. Esta mudança traça um novo rumo na viagem efectuada nos *road movies* que se apresenta ainda mais integrante nos anos seguintes, quando o género celebra a multiculturalidade da América, o que, até então, tinha sido ignorado ou suprimido. A década de 90 do séc. XX introduzia a viagem do “Outro” e, ao fazê-lo, contava uma história alternativa que abria portas a novas direcções – deixando outros protagonistas apropriarem-se da estrada –, dando conta de uma viagem mais ou menos igualitária, mas não menos rebelde, o que contribuiu para a revitalização do género.

Aliás, esta constante permutação e permeabilidade é o que faz do *road movie* um género de eleição para explorar os vários níveis transformadores da viagem que, com as transições para o novo milénio, atingiram outras dimensões. O “ano zero” a que este estudo se reporta inclui viagens que reflectem as alterações culturais, sociais e económicas devedoras de um mundo pós-11 de Setembro, e marcado por uma crise económica e, eventualmente, de valores. A partir deste momento, a estrada tornou-se mais inclusiva e múltipla do que nunca e a metáfora expandiu-se para abranger aqueles que procuram reencontrar-se e transformar-se, num processo terapêutico que pode envolver um regresso ao passado – num processo nostálgico mas revelador de alguma forma – ou uma viagem que contribui para o crescimento pessoal dos protagonistas, registando as suas múltiplas experiências, mostrando como o sentido da viagem (tal como o da estrada) está em constante renovação.

Daí que, neste estudo, o mapa desenhado se tenha centrado em dois momentos muito particulares: as “viagens de regresso ao passado” e a “estrada como mapa de identidade e memória”. Esta opção teve como intuito tentar compreender quais as novas dimensões e novos níveis da viagem e as transformações por via dela operadas nos protagonistas. Num primeiro momento, traçaram-se as rotas e os percursos daqueles que enfrentaram o seu passado em busca de um presente, na esperança de um futuro. Straight e Don, de *The Straight Story* e *Broken Flowers* respectivamente, surgem de novo na estrada – forçados ou não – em busca de uma reconciliação emocional que fica a pairar no ar, até porque, como se espera ter sido possível



verificar, os realizadores de ambos os filmes procuram uma outra dimensão reveladora que não está implícita no fim da viagem, mas sim no decurso da mesma. As personagens de Lynch e Jarmusch surgem transformadas: Straight chega a casa do seu irmão e Don permanece numa encruzilhada, mas em ambos os casos a verdadeira viagem ainda está por começar. Os outros dois filmes correspondem, de alguma forma, aos primeiros dois, mas com viajantes mais jovens: Largeman regressa à casa que, mesmo sendo sua, não é reconhecida enquanto tal, e Drew viaja até à *small town* americana, num regresso às raízes do seu pai. Na verdade, os quatro filmes reflectem sobre o *American Dream* – tema recorrente nos filmes passados na estrada – e sobre a família. Straight e Don procuram reconciliar-se consigo mesmos e com os familiares mais próximos; Largeman e Drew lutam por reencontrar-se consigo mesmos e com os seus pais.

Essa procura identitária é, aliás, comum a todos os filmes analisados na primeira parte da tese, tal como o é presença da questão familiar. Se, nas análises do capítulo 3, se encontram protagonistas que regressam ao passado para poderem seguir em frente, no capítulo 4, a viagem pela estrada contribui para um momento revelador, em que os protagonistas atravessam um processo identitário potencialmente transformador. *Little Miss Sunshine* e *The Darjeeling Limited* surgem a abrir esta secção; ambos os filmes focam a transformação que os protagonistas – viajando em família – sofreram após a sua viagem, que não é conclusiva, pois representa apenas o princípio de uma outra viagem maior. Se as duas primeiras histórias colocam em evidência a ideia da família que se une na estrada, as outras duas narrativas, *Sideways* e *Into the Wild*, apesar de ligeiramente diferentes, não ignoram esta temática. Na sua viagem atribulada com Jack, Miles reconhece a sua patética existência, encontrando conforto em Maya, um movimento que lhe permite recomeçar de novo e que sugere a ideia de união, reconciliação e uma potencial família. Já no caso de *Into the Wild*, talvez o filme mais contracultural de todos, Alexander Supertramp ou Chris McCandless vai encontrando várias personagens que agem como substitutos da sua família disfuncional, mas tarda em perceber que para ser feliz necessita de partilhar essa felicidade com outros. Por isso, a intenção de um regresso ao primordial – tal como da procura da verdadeira América, no caso de *Easy Rider* – revela-se uma ilusão que acaba por ser letal.

Os oito filmes analisados na primeira parte formam um todo coeso no sentido em que são exemplificadores da forma como a viagem continua a ter extrema

importância no mundo contemporâneo, como, na última década, centram a sua atenção em questões como a família, a crise identitária ou, ainda, o amor e a reconciliação, assim recuperando uma certa tradição que encara a viagem como regeneradora. É certo que, no último filme, *Into the Wild*, o protagonista morre, mas Chris não deixa de ter transformado todas as pessoas com quem contactou, promovendo a sua felicidade e união.

No entanto, o filme de Penn também indica outras direcções e, por consequência, outras viagens; consequentemente, a segunda parte deste estudo, “# (Des)encontros”, procura analisar a viagem no espaço urbano que, embora pareça distanciado da estrada, é, na verdade, um local atravessado por ela, estabelecendo assim uma relação unificadora entre os dois elementos.

## II

### *Like Someone in Love*

“# (Des)encontros” centrou a sua atenção novamente na viagem, mas num outro contexto diverso do da primeira parte: o contexto da cidade. Como referido anteriormente, a cidade é palco de movimentos e (des)encontros, e oferece-se como um lugar de viagem por onde os protagonistas dos filmes deambulam em busca de algo mais ou menos indefinido, ou como factor que em si mesmo induz a viagem. Note-se, inclusive, que, de algum modo, cidade e estrada são dois espaços importantes da viagem que surgem aqui interligados por várias intersecções simbólicas e físicas, como atesta a própria fotografia de Robert Frank que serve de mote ao capítulo 5 e que une estrada e cidade, permitindo ao viajante, caso assim o desejasse, permanecer num movimento potencialmente contínuo.

É certo que, à primeira vista, a cidade surge afastada do *road movie*, que se rege mais por uma contemplação da paisagem ao longo da estrada do que por uma circulação por entre as artérias urbanas. Todavia, repare-se como a ligação entre carro e cidade é desenvolvida, por exemplo, no género *noir* que, de resto, e como já foi apontado neste estudo, marca uma dissolução do sujeito no espaço urbano, insistindo na ideia de incomunicabilidade nas metrópoles que, barulhentas, estavam repletas de fantasmas e silêncio. No entanto, a cidade, enquanto texto, permite várias leituras, como foi apresentado por recurso a vários teóricos (Clarke, 1997; Leach, 1997; Frisby, 1997; Stevenson, 2003; Bruno, 2002 ou Webber, 2008). Assim se justifica que

tenham sido analisadas duas em particular: uma narrativa anti-urbana, e outra pró-urbana. A primeira surge a partir de uma interpretação que considera o espaço urbano um local de degredo e de pecado, revelando uma preferência marcada pelo espaço rural. A outra visão reconhece o importante papel da cidade como espaço intimamente ligado à ideia de movimento, como um lugar de transformação e possibilidade.

Na verdade, e como se tentou comprovar, desde o início que a cidade no cinema surge enquanto espaço de movimento, demonstrado nas *city symphonies* – filmes que celebravam a modernidade urbana e a relação entre arquitetura e cinema, articulações que viriam, mais tarde, a ser recuperadas por outros cineastas contemporâneos. Estas duas visões mostram que a cidade está tendencialmente imersa numa narrativa ideológica onde os seus vários sentidos podem ser explorados por aqueles que caminham nesse mesmo espaço. Daí a importância da figura do *flâneur* na análise proposta, uma vez que ele é o habitante da cidade por excelência, especialmente porque, ao caminhar, lhe absorve o sentido e estabelece uma relação entre si e a arquitetura que o rodeia, contemplando o espaço urbano.

Contudo, a sua dissolução, ou melhor, a sua dispersão deu azo a uma democratização da sua figura, o que resultou em variadíssimas interpretações e leituras do viajante do espaço urbano. Do mesmo modo que a estrada permite ao condutor sofrer uma transformação, também o acto de andar pelas ruas e parques da cidade abre inúmeras possibilidades de mudança, até porque a cidade potencia o acaso, os cruzamentos de emoções, que serão sempre derivadas de uma certa errância, mesmo quando a viagem tem um propósito definido. Este viajante das grandes metrópoles aproxima-se, assim, do condutor dos *road movies*, porque ambos atravessam o espaço – interior e exterior – nas suas viagens, trazendo consigo, no final, algum tipo de mudança.

Na realidade, a viagem pela cidade pode ser feita de várias formas e em modelos e contextos diferentes, o que comprova a sua multiplicidade enquanto espaço simbólico. A metrópole é, como refere Giuliana Bruno (2008: 25), um lugar de deslocação, dinâmico, de errância que permite todo o tipo de experiências emocionais e físicas, especialmente no que toca à cidade que é explorada através das artes. Literatura, pintura, fotografia ou cinema projectam imagens e interpretações da cidade que, apesar de serem baseadas no espaço real – o dos mapas, das ruas e das gentes – desafiam estruturas, tempo e espaço, criando realidades alternativas que acrescentam dados importantes à forma como entendemos a urbe, até porque as duas cidades – a

real e a imaginada – co-existem quase sempre. Este cruzamento mostra que uma não existe sem a outra e que a simbologia da cidade enquanto espaço de viagem está em constante metamorfose, abrindo-se ou fechando-se, através das inúmeras histórias individuais que escrevem e reescrevem a metrópole, seguindo num caminho, apenas para desaparecer no próximo (Neida Jiménez, 2003), como acontece em *Before Sunrise*, *Before Sunset* (não tanto em *Before Midnight*) e *Lost in Translation* (capítulos 6 e 7).

Os três filmes analisados exemplificam bem esta proposta: Jesse e Céline encontram-se em Viena – em movimento – e circulam pela cidade austríaca, durante toda a noite, reflectindo sobre a transitoriedade da vida, o amor, os percursos efectuados, os caminhos tomados.<sup>256</sup> A cidade apresenta-se como uma outra personagem que acolhe de braços abertos os amantes e os envolve na sua paisagem, abrindo-se para que os protagonistas errem pelas suas ruas. O espaço urbano é, assim, potenciador de encontros entre desconhecidos que, por uma noite, constroem uma história que reinterpreta esse mesmo sítio como um local mágico, carregado de possibilidades. Se dúvidas houvesse, basta que pensemos em todas as referências pictóricas, cinematográficas e literárias que o realizador utiliza, chegando mesmo a haver uma alusão à história da Cinderela. Convergindo naquele local, num período espaço-temporal específico, os viajantes circulam, contam a sua história e partem, deixando a cidade vazia, pronta a ser habitada de novo por outra história.

No entanto, a narrativa de Jesse e Céline não termina aqui e se, no primeiro caso, a cidade é o local mágico, Paris, local do segundo encontro, é a cidade real que, no entanto, não está destituída da possibilidade de um acontecer que surpreenda. Em *Before Sunset*, à medida que caminham pela cidade francesa, os protagonistas apercebem-se de que ainda estão emocionalmente ligados às promessas da noite vienense e, nesse sentido, o caminho efectuado por Jesse e Céline é um de reconciliação que advém de uma longa viagem.

Paris tem uma atmosfera mais próxima do quotidiano comum do que Viena, mas não deixa de funcionar como uma terceira personagem: aquela que recebe os amantes afastados e os une, até porque os protagonistas partem do espaço aberto para o espaço doméstico pertencente a Céline, local que indica, talvez, o cumprimento da

---

<sup>256</sup> Reporto-me apenas aos filmes que foram analisados mais em pormenor. Embora *Before Midnight* tenha sido incluído na tese este não faz parte do *corpus* inicial proposto. No entanto, enquanto filme que encerra a trilogia iniciada em *Before Sunrise*, foi importante reconhecer a sua existência e explorar um pouco os temas que abordava.

promessa da noite na cidade austríaca; isso mesmo virá a confirmar-se em *Before Midnight*, cuja acção decorre na Grécia, filme que explora as tensões do lado doméstico e a dissolução do romance, naquela que é a narrativa mais dolorosa dos três filmes considerados no capítulo 6.

No capítulo 7, *Lost in Translation*, por sua vez, explora a relação entre Bob e Charlotte, ambos perdidos em tradução, no sentido em que, vazios de sentido, procuram expressar-se, não sendo, porém, capazes de o fazer. Tóquio é, neste filme, um bom exemplo da cidade que promove a alienação e a dissolução identitária e, ao mesmo tempo, o único local onde os protagonistas se podem encontrar: a metrópole permite-lhes fazer uma viagem juntos, o que contribui para a sua redescoberta; por consequência, os dois protagonistas saem fortalecidos da sua estada no Japão. Mais do que isso, a metrópole japonesa é encarada também como um espaço que promove a mudança.

As várias incursões nocturnas feitas pelos protagonistas são testemunho de uma cidade que aumenta a intensidade da experiência transitória de Bob e Charlotte, e que lhes abre caminho para uma transcendência espiritual. Estando longe das restrições do espaço doméstico, a metrópole japonesa permite-lhes, após um longo percurso, atingir um nível de expressão (emocional) que, até então, ainda não tinham conseguido atingir. Esta mudança mostra como existem duas imagens de Tóquio: a primeira, devedora de uma sociedade hiperreal e desenraizada; a segunda, um local que se abre a possibilidades, que acolhe figuras como Bob e Charlotte, com uma história para contar, cujo maior segredo se esconde num sussurro final, que não abrevia a experiência dos protagonistas. Antes pelo contrário, ambos fazem um caminho de volta: Bob parte para a sua casa, e Charlotte circula nas ruas regressando ao hotel – uma espécie de casa tendo em conta o contexto – e prosseguem, numa nova viagem, em busca do seu lugar no mundo.

### III

#### *Negócios em Ítaca*

Este estudo termina com a análise *My Blueberry Nights*, filme que invoca uma certa circularidade que, apesar de presente em alguns dos filmes discutidos neste estudo, se reveste aqui de especial importância, uma vez que esta é a única narrativa em que a protagonista regressa ao lugar de onde partiu completamente consciente da

sua transformação. Ao contrário de *The Straight Story*, *Garden State* ou *Broken Flowers*, por exemplo, o filme de Kar-wai destaca-se pela consciência de mudança, aquando do retorno a casa.

Repare-se, por exemplo, noutros casos: Alvin Straight completa uma viagem circular, mas não regressa à sua casa, antes sim a casa, em sentido mais psicológico, ao conseguir visitar o irmão; Andrew Largeman, por sua vez, regressa, de facto, a casa, local onde decide finalmente ficar para se reencontrar; Don, a personagem que se aproxima mais de Elizabeth na sua circularidade, termina o filme numa encruzilhada, algo que o definira desde o princípio. Embora se encontre o vislumbre de uma pequena mudança, o seu regresso a casa é ambíguo, como aliás já foi referido anteriormente.

Saliente-se ainda que, ao contrário do que ocorre em *My Blueberry Nights*, *Broken Flowers* vive marcado por uma indefinição geográfica que conduz o espectador a uma desorientação visual, relativamente à viagem do protagonista. Por sua vez, a viagem de Elizabeth aparece marcada visualmente – os quilómetros surgem no ecrã – tal como a sua transformação, o que aponta para uma leitura mais comum da viagem, tendo sido, talvez, esse o propósito principal do realizador ao experimentar trabalhar com o *road movie*.

Acrescente-se ainda o facto de este ser um filme que coloca em movimento uma personagem feminina, pouco comum ainda no género, o que, ao mesmo tempo, reforça a ideia de que a estrada e a viagem continuam a ser elementos estruturantes essenciais para contar histórias alternativas e potenciar a transformação dos protagonistas.

Volte-se a *My Blueberry Nights* e ao motivo da circularidade. No filme, Elizabeth, a protagonista, parte de uma cidade americana, viaja por vários outros espaços, apenas para regressar à mesma cidade. Esta ideia de regresso é evidenciada, desde logo, na imagem dos comboios que circulam de um lado para o outro, para trás e para frente, num movimento incessante, transportando passageiros que, diariamente ou não, transitam pelas artérias da metrópole. A protagonista opta por percorrer os muitos quilómetros de estrada que constituem nós de ligação de qualquer nação, procurando, assim, no seu percurso, *atravessar* a paisagem física, mas essencialmente, emocional para emergir confiante à porta do café, onde Jeremy continua a vender as mais variadas tartes aos seus clientes enquanto o tempo passa.

O tempo, aliás, é de extrema importância porque, no fundo, e como afirma Eduardo Lourenço no prefácio à obra *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares – intitulado “Uma Viagem no Coração do Caos” – “todas as viagens são sempre um regresso ao passado de onde nunca saímos.” (2010: 15). Por isso, mantém-se esta ideia de circularidade, o regresso para um regresso, isto é, uma viagem para iniciar uma outra viagem, deferindo, de alguma forma, uma chegada conclusiva, porque isso significaria – como, de certo, será inevitável – atingir um destino final. Repousa-se apenas para se continuar de novo, o corpo incansável, em busca de algo mais. Afinal, vivemos em permanente movimento, daí que a viagem funcione como uma metáfora para a vida, para a nossa condição nómada – o corpo em devir – questionando frequentemente a identidade de cada um.

Este desafio constante resiste ao tempo e, por isso, viajar continua a ser uma das melhores formas de dizer o mundo. No caso específico do *road movie*, enquanto género que tem como elemento estruturante a viagem pela estrada, o movimento dos protagonistas – especialmente na última década – foca-se em histórias com um cunho unificador e reabilitador, como comprovam os filmes mais recentes. Confirma-se, assim, que o *road movie* está em constante actualização enquanto género, respondendo às necessidades de cada época, de cada momento e de cada nação, até porque é um género utilizado em abundância pelos mais diferentes países: Alemanha (*Vincent Will Meer* – Ralf Huettner, 2010), Argentina (*Diarios de Motocicleta*, Walter Salles, 2004; *La Mujer Sin Cabeza* – Lucrecia Martel, 2008), Brasil (*Cinema, Aspirinas e Urubus* – Marcelo Gomes, 2005; *Viagem porque preciso, volto porque te amo* – Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, 2010 ou *A Busca* – Luciano Moura, 2013), Chile (*Diários de Motocicleta* – Walter Salles, 2004), França (*Nulle part, terre promise* – Emmanuel Finkiel, 2008), Índia (*Road, Movie* – Dev Benegal, 2009), Japão (*Like Someone in Love* – Abbas Kiarostami, 2012), México/Honduras (*Sin Nombre* – Cary Fukunaga, 2009), Uruguai (*Por el Camino* – Charly Braun, 2010 ou *Rincón de Darwin* – Diego Fernández, 2013), só para dar alguns exemplos.

Esta breve listagem é exemplificativa de como o *road movie* merece uma investigação aprofundada que explore a viagem pela estrada nos mais variados países e seu significado e, ao mesmo tempo, um estudo que investigue a constante reapropriação do *road movie* como modo de explorar questões críticas de cada nação, acrescentando novas histórias ao género, perpetuando a inquietude que habita as personagens destes filmes. Essa insatisfação permanente do ser humano é o que faz

dele uma criatura em movimento, tentando abarcar como seu território o mundo inteiro, animado por uma energia cósmica que se prende com a busca do belo e do eterno. Assim se compreende que as cidades também tenham um papel primordial na viagem, uma vez que grande parte da humanidade reside nas metrópoles. A viagem feita no espaço urbano, por sua vez, esconde outras memórias, regista outros movimentos, mas não é muito diferente da realizada na estrada: as duas viagens juntas traçam um mapa do eterno buscar, da possível circulação contínua. A sobreposição destes dois movimentos convida a incessantes interpretações e revela que, no mundo, os seres humanos são apenas passageiros temporários em busca, raramente confortável, de alguma coisa que os conforte, os faça mais (ou simplesmente talvez) felizes. Nesse sentido, mais do que chegar a um destino certo, importa reconhecer que se está a *atravessar* o espaço no tempo, a percorrer um dos muitos possíveis caminhos, cruzando fronteiras, barreiras, entre um lugar e outro, adiando, de alguma forma, os negócios que esperam em Ítaca, esse mítico local que sugere uma outra viagem mais além.



## **Bibliografia**



## Bibliografia:

- Abbas, Ackbar (1997). *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Abbott, Stacey and Jermyn, Deborah (eds.) (2009). *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Adey, P. (2009). *Mobility*. London: Routledge.
- Aitken, Stuart and Zonn, Leo (ed.). (1994). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Ainsenberg, Joseph (2008). "Wes's World: Riding Wes Anderson's Vision Limited". *Bright Lights: Film Journal*, February, Issue 59. Disponível em: <http://brightlightsfilm.com/59/59wesanderson.php> (Consultado a 28/05/2013).
- Alexie, Sherman (1993). *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*. New York: Grove Press.
- Allen, Woody (1982). *Four Films by Woody Allen*. London: Faber & Faber.
- Allison, Ann (2006) "The Japan Fad in Global Youth Culture and Millennial Capitalism". *Mechademia*, Vol. 1, 11-21.
- Allon, Yoram et al. (2002). *Contemporary American Film Directors: A Wallflower Critical Guide*. London: Wallflower Press.
- Allsop, Kenneth (1999). *Hard Travellin': The Hobo and his History*. London: Vintage.
- Allsop, Samara (2004). "More than This: Sofia Coppola's *Lost in Translation*". *Cinetext*, 13 January. Disponível em: <http://cinetext.philo.at/magazine/allsop/lostintranslation.html> (Consultado a 10/04/2012).
- Almeida, Bernardo Pinto de (2011). *Negócios em Ítaca*. Lisboa: Relógio d'Água Edições.
- Alsayyad, Nezar (2006). *Cinematic Urbanism: A History of Reel to Real*. London and New York: Routledge.
- Altman, Rick (1999). *Film/Genre*. London: BFI.

- Álvares, Maria Cristina *et al.* (2013). *O Imaginário das Viagens: Literatura, Cinema, Banda Desenhada*. Coleção Hespérides. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- Amin, A. and Thrift, N. (2002). *Cities*. Cambridge: Polity.
- Anderson, J. (2004). “Talking Whilst Walking: a Geographical Archaeology of Knowledge”. *Area*, Vol. 3, N.º 36, 254–61.
- Anderson, Nels (1999). *On Hobos and Homelessness*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Anderson, Wes *et al.* (2007). *The Darjeeling Limited*. *The Rushmore Academy* (Screenplay online, 2010). Disponível em: <http://www.rushmoreacademy.com/academy/films/darjeelinglimited/traindata/TDL.Script.pdf> (Consultado a 25/04/2010).
- Andrew, Geoff (1998). *Stranger than Paradise - Maverick Filmmakers in Recent American Cinema*. London: Prior Books.
- Archer, Neil (2013). *The French Road Movie: Space, Mobility, Identity*. Oxford: Berghahn Books.
- Armstrong, Richard (2010). “Tokyo, Mon Amour: Love, Melodrama and Generic Remains in *Lost in Translation*”. *Screen Education*, N.º 58, 138-144.
- Arndt, Michael (2006). *Little Miss Sunshine*. *Movie Script Place* (Screenplay online, 2010). Disponível em: <http://www.moviescriptplace.com/data/Little%20Miss%20Sunshine.pdf> (Consultado a 5/06/2010).
- Ashmore, Richard D. and Jussim, Lee (eds.) (1997). *Self and Identity: Fundamental Issues*. New York: OUP.
- Atkison, Michael (2001). *Ghosts in the Machine: The Dark Heart of Pop Cinema*. New York: Limelight Editions.
- Auden, W. H. (1940). *Another Time*. New York: Random House.
- Augé, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe. London: Verso.
- Auger, Emily (2013). *Tech-Noir Film: A Theory of the Development of Popular Genres*. Bristol: Intellect Books.
- Avezzú, Giorgio (s/d). “Ossimori: western verticale, western globale. Un'altra traslazione retórica di un mito americano all'inizio del ventunesimo secolo”. (Disponível em:

[http://www.concorto.com/imgportfolio/58/img\\_6/img\\_3059.pdf](http://www.concorto.com/imgportfolio/58/img_6/img_3059.pdf) (Consultado a: 8/04/2013)

- Bachelard, Gaston (1992). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Michael Holquist Caryl. Austin: University of Texas Press.
- Bal, Mieke (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Canada: University of Toronto Press.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del Silencio: Los Motivos Visuales en el Cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barber, Stephen (2004). *Projected Cities: Cinema and Urban Spaces*. London: Reaktion Books.
- Barbera, A., Cortellazo, S. and Tomasi, D. (eds.) (1986). *New York, New York: La Citta, Il Mito, Il Cinema*. Torino: AIACE.
- Barbosa, Simone Koff (2008). *Simulacro como Sedução no Cinema: Análise Filmica em Antes do Amanhecer e Antes do Pôr-do-Sol*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Barthes, Roland (1997). "Semiology and the Urban". *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Edited by Neil Leach. London: Routledge, 158-173.
- Baudelarie, Charles ([1857] 2008). *Les Fléurs du Mal*. Translated by Norman R. Shapiro. Fairford: Echo Library.
- Bauman, Zygmunt (1991). *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.
- . (1997). "From Pilgrim to Tourist: Or a Short History of Identity". *Questions of Cultural Identity*. Edited by Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage, 18-36.
- . (1998). *Globalization: The Human Consequences*. New York: Columbia University Press.
- . (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Baxter, John (2005). *We'll Always Have Paris: Sex and Love in the City of Light*. New York: Harper Collins.
- Beckman, Karen (2010). *Crash: Cinema and the Politics of Speed and Stasis*. Durham: Duke University Press.

- Belasco, Warren James (1979). *Americans on the Road: From Autocamp to Motel*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bellinger, C. K. (2001). *The Genealogy of Violence: Reflections on Creation, Freedom, and Evil*. Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, Andrew and Rice, Charles (ed.) (2009). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: re.press.
- Benjamin, Walter (1973). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Translated by Harry Zohn. London: New Left Books.
- . (2002). *The Arcades Project*. Edited by Rolf Tiedemann. Translated by Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Belknap Press.
- Benoliel, Bernard and Thoret, Jean-Baptiste (2011). *Road Movie, USA*. Paris: Hoebeke.
- Berger, John (1990). *Ways of Seeing*. Penguin: London.
- Berger, Michael L. (2001). *The Automobile in American History and Culture*. Westport: Greenwood Press.
- Berra, John (ed). (2010). *Directory of World Cinema: American Independent, Vol. II*. Chicago: Intellect.
- Bettinson, Gary (2010). "Wong Kar-wai and the Aesthetics of Disturbance". *Working Paper Series*. Hong-Kong: David C. Lam Institute for East-West Studies, Paper number 105, November, 1-20.
- Biga, Leo Adam (2012). *Alexander Payne – His Journey in Film: A Reporter's Perspective 1998-2012*. Omaha, Nebraska: Inside Stories LLC.
- Biskind, Peter (1999). *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*. London: Bloomsbury Publishing.
- . (2005). *Gods and Monsters: Thirty Years of Writing on Film and Culture*. London: Bloomsbury Publishing.
- Block, Lawrence and Kar-wai, Wong (2007). *My Blueberry Nights*. *Drew's Script-O-Rama* (Screenplay online, 2010). Disponível em: [http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/m/my-blueberry-nights-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/m/my-blueberry-nights-script-transcript.html) (Consultado a 20/01/2011).
- Block, Marceline (2012). *World Film Locations: Paris*. Bristol: Intellect.
- Bluefarb, Sam (1972). *The Escape Motif in the American Novel: Mark Twain to Richard Wright*. Ohio: Ohio University Press.

- Bolton, Lucy (2011). *Film and Female Consciousness: Irigaray, Cinema and Thinking Women*. London: Palgrave Macmillan.
- Borden, Iain (2012). *Drive: Journeys Through Films, Cities and Landscapes*. London: Reaktion Books.
- Bordwell, David (2000). *Planet Hong Kong*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Bose, Nandana (2008). "The Darjeeling Limited: Critiquing Orientalism on the Train to Nowhere," *Mediascape: UCLA's Journal of Cinema and Media Studies*, Spring, 1-8.
- Bosniak, Linda (2006). *The Citizen and the Alien: Dilemmas of Contemporary Membership*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Botelho, Marcos (2007). "Cidades e Cinema em Movimento". *Diálogos Possíveis*, Nº 6, Julho/Dezembro, 99 – 114.
- Botz-Bornstein, Thorsten (2008). *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lanham: Lexington Books.
- Bould, Mark *et al* (2010). *Neo-Noir*. London & New York: Columbia University Press/Wallflower Press.
- Bourne, Russell (1995). *Americans on the Move: A History of Waterways, Railways, and Highways*. Golden, Colorado: Fulcrum Publishers, in cooperation with the Library of Congress.
- Boyer, Christine M. (1994). *The City of Collective Memory: its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bradshaw, Peter (2005). "Broken Flowers". *The Guardian*, 20 October. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/culture/2005/oct/21/1> (Consultado a 03/02/2011).
- Braff, Zach (2004). *Garden State*. *Daily Script* (Screenplay online, 2011). Disponível em: <http://www.dailyscript.com/scripts/garden-state.pdf> (Consultado a 03/02/2011).
- Brandellero, Sara (ed.) (2013). *The Brazilian Road Movie: Journeys of (self) Discovery*. Wales: University of Wales Press.
- Brandão, Alessandra Soares (2009). *Lands in Transit: imag(in)ing (im)mobility in Contemporary Latin American Cinema*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina de Florianópolis.

- Braudillard, Jean ([1981] 1994). *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- . (1988). *America*. Translated by Chris Turner. New York: Verso.
- Brereton, Pat (2005). *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Brittan, Arthur (1989). *Masculinity and Power*. Oxford: Basil Blackwell, Ltd.
- Brodin, Jonas (2008). "Redrawing the Map of Power: Ideology, Democratic Theory, and the Politics of Roads". Paper presented at the annual meeting of the APSA. Disponível em: [http://www.allacademic.com/meta/p278066\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p278066_index.html) (Consultado a 7/11/2009)
- Brooker, Peter (2002). *Modernity and Metropolis: Writing, Film and Urban Formations*. New York: Palgrave.
- Brooks, John (1960). *The Landscape of Roads*. London: Architectural Press.
- Browne, Nick (1998). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkely & Los Angeles: University of California Press.
- Browning, Mark (2011). *Wes Anderson: Why His Movies Matter?* Santa Barbara: Praeger.
- Bruno, Giuliana. (1987). "Ramble City: Postmodernism and Blade Runner". *October*, N.º 41 (Summer), 61-74.
- . (1993) *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- . (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- . (2008). "Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric." *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*. Edited by Andrew Webber and Emma Wilson. London & New York: Wallflower Press, 14 – 29.
- Burr, Ty (2004). "Before Sunset: French Kiss". *The Boston Globe*, 2 July. Disponível em: [http://www.boston.com/ae/movies/articles/2004/07/02/french\\_kiss/?page=full](http://www.boston.com/ae/movies/articles/2004/07/02/french_kiss/?page=full) (Consultado a 15/10/2011).
- Bryanton, Rob (2007). *Imagining the Tenth Dimension: A New Way of Thinking About Time and Space*. Oxford: Trafford Publishing.



- Buck-Morss, S. (1986). "The *Flâneur*, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering". *New German Critique*, N.º 39, 99-140.
- . (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bukatman, Scott (1997). *Blade Runner*. London: BFI.
- Butler, John L. (1994). *First Highways of America*. Iola, Wisconsin: Krause Publications.
- Byron, George Gordon ([1812-1818] 2007). *Childe Harold's Pilgrimage*. Cirencester: The Echo Library.
- Cafaro, Phillip (2004). *Thoreau's Living Ethics: Walden and the Pursuit of Virtue*. Athens: University of Georgia Press.
- Cagin, Seth and Dray, Philip (1994). *Born to be Wild: Hollywood and the Sixties Generation*. Boca Raton, FL: Coyote Books.
- Campbell, John ([1949] 2004). *The Hero With a Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press.
- Canet, Fernando (2008). "En Busca del Tiempo Perdido: La Bipolaridad Narrativa de Wong Kar-wai en 2046". *Revista Zer*, Vol. 13, N.º 24, 237-256.
- Carlson, Gregory Bruce (2007). *The Cinema of Wes Anderson as Rhetorical Text: Implications for Teaching Rhetoric, Film Appreciation, and Ethics in the Film Studies Classroom*. Tese de Doutorado apresentada à North Dakota State University.
- Cardullo, Bert (2004). "Love Story, or Coppola vs. Coppola". *The Hudson Review*, Vol. 57, N.º 3, 463-70.
- Carroll, Bret E. (ed.) (2003). *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*. London: Sage.
- Carvalho, Ludmila Moreira Macedo de (2009). *The Ambivalent Identity of Wong Kar-wai's Cinema*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Artes e Ciências da Universidade do Montreal.
- Casey, Edward (1997). *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press.
- Casey, Roger N. (1997). *Textual Vehicles: the Automobile in American Literature*. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Casper, Drew (2011). *Hollywood Film 1963-1976: Years of Revolution and Reaction*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

- Cavell, Stanley (1984). *The Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard: Harvard University Press.
- Chabon, Michael (2013). "Wes Anderson's Worlds." *New York Review of Books*, 13 January. Disponível em: <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jan/31/wes-anderson-worlds/> (Consultado a 2/04/2013).
- Chaney, Jen (2005). "Cameron's Crowes Life Stories". *The Washington Post*, 14 October. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/10/13/AR2005101300511.html> (Consultado a 8/04/2013).
- Chocano, Carina (2006). 'Little Miss Sunshine'. *Los Angeles Times*, 26 July. Disponível em: <http://www.latimes.com/entertainment/news/movies/cl-et-little26jul26,1,7461112.story> (Consultado a 5/06/2010).
- Clark, Mike (2004). "Before Sunset awakens a love long sleeping." *USA Today*, 1 July. Disponível em: [http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/reviews/2004-07-01-before-sunset\\_x.htm](http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/reviews/2004-07-01-before-sunset_x.htm) (Consultado a 12/10/2011).
- . (2003). "'Comedy doesn't get 'Lost in Translation'". *USA Today*, 12 September. Disponível em: [http://www.usatoday.com/life/movies/reviews/2003-09-11-translation\\_x.htm](http://www.usatoday.com/life/movies/reviews/2003-09-11-translation_x.htm) (Consultado a 18/02/2012).
- Clarke, David B. (ed.) (1997). *The Cinematic City*. London and New York: Routledge.
- Certeau, Michel de (2002). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press: California.
- Chan, Kylie C. K. K. (2007). *Uncanny Perceptions of Urban Space in Painting and Film: A Comparison of the works of Edward Hopper and Wong Kar-wai*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Hong Kong.
- Charney, Leo (1998). *Empty Moments: Cinema, Modernity and Drift*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Charters, Ann (1995). "Introduction". *The Portable Jack Kerouac*. Edited by Ann Charters. New York: Viking P, 3-18.
- Chora-Gant, Mike (2006). *Hollywood Genres and Post-War America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. New York: I. B. Tauris.

- Christie, Thomas A. ([2008], 2011). *The Cinema of Richard Linklater*. Kent: Crescent Moon Publishing.
- Chow, Ray (2002). "Sentimental Returns: On the Uses of Everyday in the Recent Films of Zhang Yimou and Wong Kar-wai." *New Literary History*, Vol. 33, N.º 4, (Autumn), 639-654.
- Çinar, Alev and Bender, Thomas (eds.) (2007). *Urban Imaginaries: Locating the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in the Later Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clover, Joshua (2007). *The Matrix*. London: BFI.
- Cobb, James G. (2003). "IMAGE: The Shifting Geography of Car Names: Go West, Young Van". *New York Times*, 22 October. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2003/10/22/automobiles/image-the-shifting-geography-of-car-names-go-west-young-van.html> (Consultado a 29/10/2009).
- Cohan, Steven and Hark, Ina Rae (eds.) (1993). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge.
- . *The Road Movie Book*. London and New York: Routledge.
- Cohen, Lizabeth (2003). *A Consumer's Republic: The Politics of Mass Consumption in Postwar America*. New York: Knopf.
- Cohen, Theodore (ed.) (2001). *Men and Masculinity: a Text Reader*. Belmont, CA: Wadsworth.
- Colatrella, Carol (2009). "The life aquatic of Melville, Cousteau, and Zissou: Narrative at sea". *Leviathan*, Vol. 11, N.º 3, 79-90.
- Coleman, S. and Eade, J. (eds.) (2004). *Reframing Pilgrimage: Cultures in Motion*. London and New York: Routledge.
- Conard, Mark T. (2009). *The Philosophy of the Coen Brothers (The Philosophy of Popular Culture)*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- . (2011). *The Philosophy of Spike Lee (The Philosophy of Popular Culture)*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Conley, Tim (2007). *Cartographic Cinema*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Contreras, Carolina Andrea Díaz (2009). *Personagens Femininas na Filmografia de Sofia Coppola: Representações e Identidades no Cinema Contemporâneo*.

Tese de Mestrado apresenta à Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

- Cook, David (2000). *Lost Illusions: American in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979. History of American Cinema*. Edited by Charles Harpole. Los Angeles: University of California Press.
- Cook, Pam (2005). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. London and New York: Routledge.
- Cooke, Paul (ed.) (2007). *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood*. New York: Palgrave Macmillan.
- Copjec, Joan (1993) (ed.). *Shades of Noir: A Reader*. London: Verso.
- Coppola, Sofia (2004). *Lost in Translation. Writers Forum* (Screenplay online, 2010). Disponível em: <http://wiscscreenwritersforum.org/wp-content/uploads/2010/08/Lost-in-Translation.pdf> (Consultado a 20/03/2011).
- Correa, Jaime (2006a). “El Road Movie: Elementos para la Definición de un Género Cinematográfico”. *Cuaderno: Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 2, N.º 2, Abril – Setembro, 270-301.
- . (2006b) “El viejo, ese marginal. Vejez y Transgresión en *Una Historia Sencilla* de David Lynch”. *Léxicos: Revista de Cultura y Ciência*, N.º 2.
- Correm, Tal “Constellations of the Flesh: The Embodied Self in *The Straight Story* and *The Elephant Man*”. *The Philosophy of David Lynch*. Edited by J. Devlin and Shai Biderman. Lexington: University of Kentucky Press, 127-143.
- Corrigan, Timothy (1991). *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Cott, Jonathan (2006). “The Cosmos”. *Conversations with Carl Sagan*. Edited by Tom Head Jackson: University Press of Mississippi, 57-67.
- Cotten, Seiler (2008). *Republic of Drivers: A Cultural History of Automobility in America*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Coupland, Douglas ([1991] 1996). *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. Lancashire: Abacus.
- Crang, Mike (2011). “Tourism: Moving Places, becoming Tourist, Becoming Ethnographer”. *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces and Subjects*. Edited by Tim Creswell and Peter Merriman. Farham: Ashgate Publishing Company, 205-225.

- Creekmur, Corey K. (1997) "On the Run and On the Road: Fame and Outlaw Couple in American Cinema". *The Road Movie Book*. Edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark. London and New York: Routledge, 90-109.
- Cresswell, Tim (1993). "Mobility as Resistance: A Geographical Reading of Kerouac's 'On the Road'". *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol. 18, N.º 2, 249-262.
- . (2001). *The Tramp in America*. London: Reaktion Books.
- . (2006). *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. London and New York: Routledge.
- . (2011). "The Vagrant/Vagabond: The Curious Career of a Mobile Subject". *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces and Subjects*. Edited by Tim Cresswell and Peter Merriman. Farham: Ashgate Publishing Company, 239-255.
- Cresswell, Tim and Dixon, Deborah (eds.) (2002). *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Cresswell, Tim and Merriman, Peter (eds.) (2011). *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces and Subjects*. Farham: Ashgate Publishing Company.
- Cronin, Anne M. and Hetherington, Kevin (eds.) (2008). *Consuming the Entrepreneurial City: Image, Memory, Spectacle*. London and New York: Routledge.
- Cronin, Michael (2007). "Lost in Translation Studies? Hollywood and the Question of Language?". *Inaugural Lecture for Academic Year 2007-2008*, October 2007. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Spain, 1-13. Disponível em: [http://www.upf.edu/factii/\\_pdf/llicons/cronin0708.pdf](http://www.upf.edu/factii/_pdf/llicons/cronin0708.pdf) (Consultado a 12/01/2012).
- Crous, André (2010) "True and False: New Realities in the Films of Wes Anderson, Spike Jonze and Charlie Kaufman". *Acta Univ. Sapientiae, Film and media Studies*, N.º 3, 121-131.
- Crowe, Cameron (2005). *Elizabethtown*. London: Faber & Faber.
- . (2005). *Elizabethtown*. *Daily Script* (Screenplay online, 2011). Disponível em: <http://www.dailyscript.com/scripts/Elizabethtown.pdf> (Consultado a 30/05/2011).
- Cullen, Jim (2003). *The American Dream: a Short History of an Idea that Shaped a Nation*. New York: Oxford UP.

- Cudis, Catherine (2004). *Buyways: Billboards, Automobiles, and the American Landscape*. London and New York: Routledge.
- Cumiskey, Kathleen M. (2007). "Mobile Fantasies on Film: Gathering Metaphoric Evidence of Mobile Symbiosis and the Mobile Imaginary." *PsychNology Journal*, Vol. 5, N.º 1, 83-99.
- Cunha, Humberto Thimoteo da (2009). *O design de produção nos filmes de Wes Anderson*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Anhembimorumbi.
- . (2008). "O design de produção em *Os Excêntricos Tenenbaums*, de Wes Anderson." *Design, Arte e Tecnologia*, N.º 4, 1-12.
- Curry, Richard O. and Goodheart, Laurence B. (eds.) (1991). *American Chameleon: Individualism in Trans-National Context*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.
- Curtis, Quentin (1995). "Perfect love on the night train." *The Independent*, 23 April. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/perfect-love-on-the-night-train-1616783.html> (Consultado a 12/10/2011).
- Dando, Christina E. (2007). "Riding the Wheel: Selling American Women Mobility and Geographic Knowledge." *ACME: An International E-Journal for Critical Geography*, Vol. 6, N.º 2, 174-210. Disponível em: <http://www.acme-journal.org/vol6/CED.pdf> (Consultado a 12/03/2011)
- Dargis, Manohla (2004). "Before Sunset: After nine years, did their hearts grow fonder?". *The Los Angeles Times*, 2 July. Disponível em: <http://articles.latimes.com/2004/jul/02/entertainment/etdargis2/2> (Consultado a 12/10/2012).
- Dashwood, Teresa Knudsen (2012). "Road Trip Movies Exemplify the American Dream" *Suite Sweet Writings*, 12 January. Disponível em: <http://sweetsuitewritings.blogspot.pt/2012/01/road-trip-movies-exemplify-american.html> (Consultado a 22/02/2012).
- Dassanowsky, Robert (ed.) (2012). *World Film Locations: Vienna*. Bristol: Intellect Books.
- Davis, Timothy (2003). "Looking Down the Road: J. B. Jackson and the American Highway Landscape". *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*. Edited by Chris Wilson and Paul Groth. California: University of California Press, 62-80.

- Davies, Pete (2002). *American Road: The Story of an Epic Transcontinental Journey at the Dawn of Motor Age*. New York: Henry Holt.
- Davies, W. H. (1908). *The Autobiography of a Supertramp*. London: A.C. Fified.
- Debord, Guy (1955). "Introduction to a critique of Urban Geography". *Le Lèvres Nues*, Vol. 6. Disponível em: <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/2> (Consultado a 12/05/2012)
- . (1958). "Théorie de la Dérive". *Internationale Situationniste*, Vol. 2, December, 19. Versão inglesa disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html> (Consultado a 12/05/2012)
- . (1994). *The Society of Spectacle*. Translated by Donald Nocholson-Smith. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles. (1986) *Cinema 1, The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Haberjam. London: Athlone Press.
- . (1989). *Cinema 2. The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: Athlone Press.
- Denby, David (2004). "Wanderers: *Before Sunset* and *The Terminal*". *The New Yorker*, 5 July. Disponível em: [http://www.newyorker.com/archive/2004/07/05/040705crci\\_cinema](http://www.newyorker.com/archive/2004/07/05/040705crci_cinema) (Consultado a 12/10/2011).
- Depastino, Todd (2003). *Citizen Hobo: How a Century of Homelessness Shaped America*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Dettelbach, Cynthia Golomb (1976). *In the Driver's Seat: The Automobile in American Literature and Popular Culture*. Wesport, Conn.: Greenwood Press.
- Devlin, J. and Biderman, Shai (eds.) (2011). *The Philosophy of David Lynch (The Philosophy of Popular Culture)*. Lexington: University of Kentucky Press.
- Dick, Philip K. ([1968] 2010). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Gollancz.
- Dickos, Andrew (2002). *Street with No Name: A History of the Classical American Film Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- DiMare, Philip C. (ed.). (2011). *Movies in American History: An Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC.

- Dimendberg, Edward (1995). "The Will to Motorization: Cinema, Highways, and Modernity." *October* 73, Summer, 91-137.
- . (2004). *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ditter, Lars (2006). 'At a Loss: The Postmodern Quests in Thomas Pynchon's "The Crying of Lot 49" and Jim Jarmusch's "Broken Flowers"'. Verlag: Grin Publishers.
- Dissanayake, Wimal (2003). *Wong Kar-wai's Ashes of Time*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Docker, John (1994). *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Domingues, Maria Izabel Velazquez Domingues (2004). *The role of the flâneur in Jack Kerouac's On the Road*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Donald, James (1992). "The City as Text". *Social and Cultural Forms of Modernity*. Edited by Robert Bocock & Kenneth Thompson. Cambridge: Cambridge University Press, 418-461.
- Duarte, José (2009). "Love is Like a Role and we Play – As Viagens de Before Sunrise (1995) de Richard Linklater". *Textos e Pretextos: A Viagem*. Lisboa: CEC, 44-51.
- . (2010). "Little Miss Sunshine: Beauty is in the Eye of the Beholder". *Avanca|Cinema 2010*. Editado por António Costa Valente e Rita Capucho. Avanca: Edições Cine-Avanca, 366-370.
- . (2011). "Straight Story by David Lynch: a story not that straight." *Avanca|Cinema 2011*. Editado por António Costa Valente e Rita Capucho. Avanca: Edições Cine-Avanca, 863-869.
- . (2012). "The Comfort of Strangers: On My Blueberry Nights (2007) by Wong Kar-wai". *Cine Qua Non. Bilingual Arts Magazine*, Spring, 100-109.
- . (2012). "What Burns in your heart: A viagem de regresso em Garden State de Zach Braff". *Máthesis*, Journal of the Department of Languages, Catholic University in Viseu, 71-88.
- . (2012). "Lost [and found] in Transition: The City in *Lost in Translation*". *Avanca|Cinema 2012*. Editado por António Costa Valente e Rita Capucho. Avanca: Edições Cine-Avanca, 618-623.



- . (2013). “‘The road not taken’: A viagem em *Into the Wild* de Sean Penn”. *Avanca|Cinema 2013*. Editado por António Costa Valente e Rita Capucho. Avanca: Edições Cine-Avanca, 29-48.
- . (2013). “Ao Sabor do Amor: a viagem em *My Blueberry Nights* de Wong Kar-wai”. *O Imaginário das Viagens: Literatura, Cinema, Banda Desenhada*. Coleção Hespérides. Editado por Maria Cristina Álvares, Ana Maria Curado e Sérgio Guimarães de Sousa. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 333-346.
- Durham, Carolyn A. (2007). “Sighting/siting/citing the city: the construction of Paris in twenty-first century cinema”. *Post-Script*, Vol. 27, Fall. Disponível em: <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/176371863.html> (Consultado a 15/03/2009).
- Duyvendak, Jan Willem (2011). *The Politics of Home: Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States*. Palgrave, Macmillan: New York.
- de Pedro, Jorge Mauro (2005). “Flores Rotas, de Jim Jarmusch”. *Miradas*, N.º 43, October. Disponível em: [http://www.miradas.net/2005/n43/criticas/10\\_floresrotas.html](http://www.miradas.net/2005/n43/criticas/10_floresrotas.html) (Consultado a 20/09/2012).
- E. Leon, Carol (2005). *Movement and Belonging: Lines, Places and Spaces of Travel*. New York: Peter Lang Publishing.
- Easthope, Antony (1997). “Cinécities in the Sixties”. *The Cinematic City*. Edited by David B. Clarke. London and New York: Routledge, 131 - 140.
- Ebert, Roger (2005a). “A big stir about three quiet films and journeys”. *Chicago Sun-Times*, 18 May. Disponível em: <http://www.highbeam.com/doc/1P2-1580054.html> (Consultado a 22/02/2012).
- Eco, Humberto (1987). *Travels in Hyperreality: Essays*. Translated by W. Weaver. New York: Picador.
- Einsenstein, Paul (2007) “Devouring holes: Darren Aronofsky’s *Requiem for a Dream* and the Tectonics of Psychoanalysis.” *International Journal of Žižek Studies: Žižek and Cinema*. Vol. 1, N.º 3, 1-23.
- Elliott, Anthony and Urry, John (eds.) (2010). *Mobile Lives*. London: Routledge.
- Elsaesser, Thomas (2000). *Metropolis*. London: BFI.
- . (2005). *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Elsaesser, Thomas and Buckland, Warren. (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London and New York: Arnold Publishers.
- Elsaesser, Thomas and Hagener, Malte. (2010). *Film Theory: An Introduction through the Senses*. London and New York: Routledge.
- Elsner, Jás and Rubiés, Joan-Pau (eds.) (1999). *Voyages & Visions: Towards a Cultural History of Travel*. London: Reaktion Books.
- Emerson, Ralph Waldo ([1847-1848]1982). *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume XVI: 1866-1882*. Edited by Ralph A. Bosco and Geln M. Johnson. Harvard: Harvard University Press.
- Eraso, Carmen Indurain (2001). "Thelma and Louise: 'Easy Rider' in a Male Genre". *Atlantis*, Vol. XXIII, N.º I, 63-73.
- Eugenides, Jeffrey (1993). *The Virgin Suicides*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Eyerman, Ron and Lögfren, Orvar (1995). "Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility". *Theory, Culture & Society*, Vol. 12, 53-79.
- Falconer, Delia (1997). "'We Don't Need to Know the Way Home': The Disappearance of the Road in Mad Max Trilogy". *The Road Movie Book*. Edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark. London and New York: Routledge, 249-271.
- Featherstone, Mike (1998). "The *Flâneur*, The City and Virtual Public Life". *Urban Studies*, Vol. 35, N.º 5-6, 900-925.
- Featherstone, Mike *et al.* (eds.) (2005). *Automobilities*. London: Sage.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst (1994). *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-century City*. Berkeley: University of California Press.
- Figueiredo, Carlos and Gomes, João Nuno (2012). "Relação entre Lugar e personagem e não-lugares no contexto da narrativa cinematográfica". *Avanca|Cinema 2012*. Editado por António Costa Valente e Rita Capucho. Avanca: Edições Cine-Avanca, 717-722.
- Fischer, Rosa Maria Bueno (2008). "Pequena Miss Sunshine: Para além de uma Subjectividade Exterior". *Pro-Posições*, Vol. 19, N.º 2, Maio-Agosto, 47-57.
- Fishman, R. (1982). *Urban Utopias in the Twentieth Century*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.

- Fitzmaurice, Tony (2001). "Film and Urban Societies in a Global Context". *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Edited by Mark Shiel and Tony Fitzmaurice. Oxford: Blackwell, 19-31.
- Flanagan, Martin (2009). *Bakhtin and the Movies: New Ways of Understanding Hollywood Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ford, Hamish (2003). "Antonioni's *L'Avventura* and Deleuze time-image". *Senses of Cinema*, October, Issue 28. Disponível em: [http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/l\\_avventura\\_deleuze/](http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/l_avventura_deleuze/) (Consultado a 14/11/2013).
- Ford, L. (1994). "Sunshine and Shadow: Lightning and Colour in the Depiction of Cities on Film". *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Edited by S. C. Aitken and L. E. Zonn. Lanham, Md: Rowman and Littlefield, 119-36.
- Ford, Stacilee and Slethaug, Gordon (eds.) (2012). *Hit the Road Jack: Essays on the Culture of American Road*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Foucault, M. (1986). "Of Other Spaces". *Diacritics*, Vol. 1, N.º 16, 22-7.
- Frank, Robert (1952). *Black, White and Things*. New York: Scalo Publishers.
- . ([1958] 2008). *The Americans*. New York: Steidl.
- Frasca, Giampero (2001). *Road Movie: Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*. Torino: UTET Libreria.
- . (2014). Dennis Hopper. *Easy Rider*. Torino: Lindau.
- Fraser, Ryan (2008). "Road Sickness, the case of Oliver Stone's *Natural Born Killers*". *Cinemas: Revue d'études Cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, Vol. 18, N.º. 2-3, 101-122. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/cine/2008/v18/n2-3/018554ar.pdf> (Consultado a 14/10/2010).
- Freitas, Ana de (2013). "João Canijo irá a pé a Fátima para filmar, João Botelho atira-se aos *Maias*". *Público*, 9 Março. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/joao-canijo-ira-a-pe-a-fatima-para-filmar-joao-botelho-atirase-aos-maias-1590715> (Consultado a 15/6/2013).
- Freitas, Manuel de (2002). *Game Over*. Lisboa: &etc.
- Freud, Sigmund ([1919] 2003). *The Uncanny*. London: Penguin Classics.

- Friedberg, Anne (1991). "Les *Flâneurs* du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition". *PMLA*, Vol. 106, N.º 3 (May), 419 – 431.
- . (1993). *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Friedman, Lester D. (ed.) (2007). *American Movies of the 1970s: Themes and Variations*. New Jersey: Rutgers.
- Frisby, David (1986). *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge, MA: MIT Press.
- . (2002). "The City as Text: Otto Wagner and Vienna's 'Second Renaissance'". *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*. Edited by Neil Leach. London and New York: Routledge, 15- 31.
- Frisby, David & Featherstone, Mark (eds.) (1997). *Simmel on Culture: Selected Writings*. London: Sage.
- Frye, Northrop (1996). *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988*. Edited by Robert D. Denham. Virginia: The University Press of Virginia.
- Frost, Robert ([1920] 2002). *Robert Frost's Poems*. New York: St. Martins Press.
- Forti, Augusto (2011). *Aux origines de l'Occident: Machines, Bourgeoisie et Capitalisme*. Paris: PUF.
- Foster, Mark S. (2007). *A Nation on Wheels: The Automobile Culture Since 1945*. Belmont: Wadsworth Publishing Co Inc.
- Fournier, Gina (2006). *Thelma and Louise and Women in Hollywood*. Jefferson: MacFarland Publishing, Inc.
- Fulst, Dave (2006). "Little Miss Sunshine". *Independent Film Quarterly*. Disponível em: <http://independentfilmquarterly.net/movie-reviews/little-miss-sunshine.html> (Consultado a 4/06/2010).
- Fyfe, N. (ed.) (1998). *Images of the Street*. London and New York: Routledge.
- Gair, Christopher (2007). *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Galupo, Scott (2005). "Crowe tries new territory". *Washington Times*, 13 October. Disponível em: <http://www.theuncool.com/press/elizabethtown-washington-times/> (Consultado a 8/4/2013).
- Ganser, Alexandra *et al.* (eds.) (2006). "Bakhtin's Chronotope on the road: Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s". *Facta Universitatis. Series: Linguistics and Literature*. Vol. 4, N.º 1, 1-17.

- Garcia, Dorde Curvadic (2012). *El Flâneur en las prácticas Culturales, el Costumbrismo y el Modernismo*. Paris: Publibooks.
- Gasparini, Giovanni (1998). *Sociologia degli Interstizi; Viaggio, Attesa, Silenzio, Sorpresa, Dono*. Milão: Bruno Mandadori.
- Genz, Henning (2008). *Nothingness: The Science of Empty Space*. Cambridge, MA: Perseus Publishing. Translated by Karin Heusch.
- Gerrard, Mike (2005). *Bloom's Literary Places: Paris*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Gilbey, Ryan (2013). "Everytime we say Goodbye: Richard Linklater's remarkable 20-year, three-film journey, from sunrise to midnight." *New Statesman*, 14 June. Disponível em: <http://www.newstatesman.com/2013/06/every-time-we-say-goodbye> (Consultado a 20/08/2013).
- Giles, James R. (2006). *The Spaces of Violence*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Gilloch, Graeme (1997). *Myth and the Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Oxford: Polity Press.
- Gingras, George (1988). 'Travel'. *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. Edited by Jean-Charles Seigneuret. Wesport: Greenwood Press.
- Gleiberman, Owen (2013). "Cannes 2013: Alexander Payne's 'Nebraska' is very minor Payne (but still a pleasure). Plus, my Palme d'Or prediction". *Entertainment Weekly: Inside Movies*, 23 May. Disponível em: <http://insidemovies.ew.com/2013/05/23/cannes-nebraska-is-very-minor-payne/> (Consultado a 25/06/2013).
- Gleyson, Francois-Xavier (ed.) (2010). *David Lynch in Theory*. Prague: Litteraria Pragensia.
- Gluck, Mary (2003). "The *Flâneur* and the Aesthetic Appropriation of Urban Culture in Mid-19<sup>th</sup>-century Paris." *Theory, Society & Culture*, Vol. 20, N.º 5, 53-80.
- Goebel, Rolf J. (1998). "Benjamin's *Flâneur* in Japan: Urban Modernity and Conceptual Relocation". *The German Quarterly*, Vol. 71, N.º 4, Autumn, 377-391.
- Goffman, Ken & Joy, Dan ([2004] 2005). *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Villard Books.
- Gomes, Renato Cordeiro (2008). "Babel do Séc. XXI: do Mito às Mídias". *E-Compós*, Vol. 11, N.º 1, 1-16. Disponível em:

- <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/285/253>  
(Consultado a 20/11/2009).
- Gomez, Beatriz Oria (2005). *The Contemporary Auteur in United States Cinema: Wes Anderson and the Commerce of Independence*. Saragoça: D.E.A. Universidade de Saragoça.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2008). *Wong Kar-wai: grietas en el espacio-tempo*. Madrid: Akal.
- Gooch, Joshua (2007). "Making a Go of It: Paternity and Prohibition in the Films of Wes Anderson." *Cinema Journal*, Vol. 47, N.º 1, 26-48.
- Goodman, Russell (2011). "Transcendentalism". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford, Spring. Edited by Edward N. Zalta. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/transcendentalism/>  
(Consultado a 8/4/2013).
- Gorton, Krystyn (2008). *Theorising Desire: From Freud to Feminism to Film*. Gordonsville: Palgrave Macmillan.
- Gott, Michael and Schilt, Thibaut (eds.) (2013). *Open Road, Close Borders: The Contemporary French-language Road Movie*. Bristol: Intellect Books.
- Govender, Dyalan (2008). "Wes Anderson's *The Life Aquatic with Steve Zissou* and Melville's *Moby Dick*: A Comparative Study." *Literature Film Quarterly*, Vol. 36, N.º 1, 61-67.
- Graf, Alexander (2002). *The Cinema of Wim Wenders: The Celulloid Highway*. London & New York: Wallflower Press.
- Grant, Barry Keith (ed.) (2008). *American Movies of the 1960s: Themes and Variations*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Grindley, Carl James (2006) "Arms and the Man: The Curious Inaccuracy of Medieval Arms and Armor in Contemporary Film." *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Vol. 36, N.º 1, Fall, 14-19.
- Gudis, Catherine (2004). *Buyways: Billboards, Automobiles and the American Landscape*. London and New York: Routledge.
- Guggenheim, Michael and Söderström, Ola (eds.) (2009). *Re-Shaping Cities: How Global Mobility Transforms Architecture and Urban Form*. New York: Taylor & Francis.

- Gurr, Jens Martin (2013). "Sofia Coppola: *Lost in Translation*". *Teaching Contemporary Film II*. Edited by Susanne Peters, Klaus Stierstorfer, Laurenz Volkmann, Dirk Vanderbeke. Trier: WVT, 463-479.
- Gutfreund, Owen D. (2004). *Twentieth-Century Sprawl: Highways and the Reshaping of American Landscape*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, Stuart and Gay, Paul de (eds.) (1997). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Hall, Tim ([1998] 2006). *Urban Geography*. London and New York: Routledge.
- Hammond, Joyce D. (2007). "Difference and the I/Eye of the Beholder: Revisioning America through Travelogues". *Visual Anthropology*, Vol. 15, N.º 1, 17-33.
- Hancock, Brannon M. (2005). "A Community of Characters – The Narrative Self in the Films of Wes Anderson". *The Journal of Religion and Film*, Vol. 9, N.º 2, October.
- Harper, G. and Rayner, J. (2010). *Cinema and: Film, Nation and Cultural Geography*. Bristol: Intellect Books.
- Harsent, David (2011). *Night*. London: Faber & Faber.
- Harvey, David (2003). *Paris: Capital of Modernity*. London and New York: Routledge.
- Hart, Kylo-Patrick R. (2010). *Images for a Generation Doomed: The Films and Career of Gregg Araki*. Idaho Falls: Lexington Books.
- Haslem, Wendy (2004). "Neon Gothic: *Lost in Translation*". *Senses of Cinema*, Issue 31, April. Disponível em: [http://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/lost\\_in\\_translation/](http://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/lost_in_translation/) (Consultado a 15/01/2012).
- Hassan, Ihab (1990). *Selves at Risk: Patterns of Quest in Contemporary American Letters*. Wisconsin: Wisconsin University Press.
- Hawke, Ethan (1996). *The Hottest State*. New York: Little Brown & Company.
- . (2002). *Ash Wednesday*. London: Bloomsbury Publishing PLC.
- Hayward, Susan (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2<sup>nd</sup> edition.
- Heitmann, Jason A. (2009). *The Automobile and American Life*. Jefferson: McFarland & Co. Inc.
- Helphand, Kenneth I. (1988). "The 1950s and the birth of contemporary landscape", *Places*, Vol. 5, N.º 2, 40-49.

- Henthorne, Tom (2004). "Boys to Men: Medievalism and Masculinity in *Star Wars* and *E. T.: The Extra-Terrestrial*." *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*. Edited by Martha W. Driver and Sid Ray. London: McFarland & Company, 73-91.
- Heyraud, Joyce King (2005). "Sideways. Directed by Alexander Payne." *Psychological Perspectives: A Quarterly Journal of Jungian Thought*, Vol. 48, N.º 2, 339-341.
- Hill, Derek (2008). *Charlie Kaufman and Hollywood's Merry Band of Pranksters, Fabulists and Dreamers: An Excursion Into the American New Wave*. London: Oldcastle Books.
- Hill, Lee (1996). *Easy Rider*. London: BFI Films.
- Hillier, John (2000). *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*. London: BFI Publishing.
- Hirsch, Foster (1999). *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-noir*. New York: Limelight Editions.
- . (2008). *Dark Side of the Screen: Film Noir*. Cambridge, MA: Da Capo Press.
- Hjort, Mette and Mackenzie, Scott (eds.) (2000). *Cinema and Nation*. London and New York: Routledge.
- Hoberman, J. (2005). *The Dream Life: Movies, Media and the Mythology of the Sixties*. New York: The New Press.
- Hodges, Graham Russel Gao (2007). *Taxi! A Social History of the New York City Cabdriver*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Holladay, Hilary and Holton, Robert (eds.) (2008). *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack's Kerouac On the Road*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Holmlund, Chris (2002). *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*. London: Routledge.
- Holmlund, Chris and Wyatt, Justin (eds.) (2005). *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*. London and New York: Routledge.
- Homero ([Séc. VIII a.C.] *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Hong, Edward V. and Edna V. Hong (eds.) (2000). *The Essential Kierkegaard*. New Jersey: Princeton University Press.



- Horton, Justin (2013). "The Unheard Voice in Sound Film". *Cinema Journal*, Vol. 52, N.º 4, Summer, 3-24.
- Hua, Chennai (2009). 'Little Miss Sunshine: A New Breed of Road Film in Formation'. *Cultural Studies Report*, N.º 80, 1-8. Disponível em: [http://140.112.191.178/research.asp?PageSize=30&Page=23&MC\\_No=&L MC\\_No=&JC\\_No=&KeyWords=&Order=&IsSelect=](http://140.112.191.178/research.asp?PageSize=30&Page=23&MC_No=&L MC_No=&JC_No=&KeyWords=&Order=&IsSelect=) (Consultado a 5/06/2010)
- Hubbard, Phil (2006). *The City: Key Ideas in Geography*. London and New York: Routledge.
- Hulme, Peter and Youngs, Tim (eds.) (2002). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hunt Jr., Bishop C. (1976). "Travel Metaphors and the Problem of Knowledge". *Modern Language Studies*, Vol. 6, N.º 1, Spring, 44-47.
- Hutcheon, Linda (1989) "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Edited by Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins UP, 3-34.
- Ireland, Brian (2003). "American Highways Recurring Images and Themes of the Road Genre". *Journal of American Culture*, Vol. 26, N.º 4, 474-484.
- . (2009). "Errand into to the Wilderness: The Cursed Earth as Apocalyptic Road Narrative". *Journal of American Studies*, Vol. 43, N.º 3, 497-534.
- Irwin, William (2002). *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of Reality*. Peru, Illinois: Open Court Publishing.
- Issitt, Micah L. (2009). *Hippies: a Guide to an American Subculture*. Westport: Greenwood Press.
- Iwabuchi, Koichi (2008). 'Lost in TransNation: Tokyo and the Urban Imaginary in the Era of Globalization'. *Inter-Asia Studies*, Vol. 9, N.º 4, 543-556.
- Iyer, Pico (2000). *The Global Soul: Jet Lag, Shopping Malls and the Search for Home*. London: Bloomsbury.
- Jacobs, Jane ([1961] 2011). *The Life and Death of Great American Cities*. New York: Random House.
- James, Jasper (2000). *Restless Nation: Starting Over in America*. University of Chicago Press: Chicago.

- James, Nick (2004). "Debrief Encounter". *Sight & Sound*, Issue 105, August 2004. Disponível em: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/105> (Consultado a 6/06/2011).
- Jarmusch, Jim (2005). *Broken Flowers*. *Drew's Script-O-Rama* (Screenplay online, 2005, 2012). Disponível em: [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/b/broken-flowers-script-transcript-jarmusch.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/b/broken-flowers-script-transcript-jarmusch.html) (Consultado a 9/10/2012).
- Jarvis, Brian (1998). *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. London: Pluto Press.
- Jimenez, Neida (2003). "On Time and Space". *ReVista: Harvard Review of Latin America*, "Cityscapes: Latin America and Beyond", Winter. Disponível em: <http://www.drclas.harvard.edu/publications/revistaonline/winter-2003/time-and-space> (Consultado a 05/11/11).
- Johnson, David T. (2012). *Richard Linklater*. Chicago: University of Illinois.
- Kalling, Heck (2009). *Delusion Angels*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Miami.
- Kaplan, Caren (1996). *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke UP.
- Kay, Jane Holtz (1997). *Asphalt Nation: How the Automobile Took Over America and How We Can Take it Back*. New York: Crown Publishers.
- Keiller, Patrick (2013). *The View from the Train: Cities and other Landscapes*. London: Verso.
- Kermode, Mark (2013). "Before Midnight". *The Guardian*, 23 June. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2013/jun/23/before-midnight-delpy-hawke-review> (Consultado a 05/12/2013).
- Kerouac, Jack (1995). *The Portable Jack Kerouac*. Edited by Ann Charters. New York: Viking Press.
- . ([1957; 2007] 2011). *Pela Estrada Fora: O Rolo Original*. Edição, introdução, tradução e notas de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio d'Água.
- King, Geoff (2002). *New Hollywood Cinema: an introduction*. London: I.B. Tauris.
- . (2010). *Lost In Translation (American Indies)*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- King, Homa (2005). "Lost in Translation". *Film Quarterly*, Vol. 1, N.º 59, 45-48.

- Klinger, Barbara (1997). "The Road to Dystopia: Landscaping the Nation in *Easy Rider*". *The Road Movie Book*. Edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark. London and New York: Routledge, 179-204.
- Klosterman, Chuck (2008). "On the Road: What is the difference between a road movie and a movie that happens to have roads in it?". *The Believer*, 20 April. Disponível em: [http://www.believermag.com/issues/200803/?read=article\\_klosterma](http://www.believermag.com/issues/200803/?read=article_klosterma) (Consultado a 16/03/2009).
- Knepper, Wendy (2012). *Patrick Chamoiseau: A Critical Introduction*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Koeck, Richard and Robert, Les (eds.) (2010). *The City and the Moving Image: Urban Projections*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kolker, Robert Phillip (2009). *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Kollin, Susan (2000). "The Wild, Wild North: Nature Writing, Nationalist Ecologies, and Alaska". *American Literary History*. Vol. 12, N.º 1-2, 41-78.
- Kotsopoulos, Aspasia (2003). "Gendering Expectations: Genre and Allegory in Readings of *Thelma and Louise*". *Left History: An Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate*, Vol. 8, N.º 2, 10-39.
- Kracauer, Siegfried (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Krakauer, Jon (1996). *Into the Wild*. New York: Random House.
- Kramer, Peter (2005). *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. London: Wallflower Press.
- Krazin, Kim and Linklater, Richard (1995). *Before Sunrise*. Joey Huang (Screenplay online, 2009). Disponível em: <http://joeyhuangnyc.webs.com/b4sunrise01.html> (Consultado a 10/09/2009).
- Krieder, Tim (2002). "*The Straight Story*". *Film Quarterly*, London, Fall. Disponível em: <http://www.davidlynch.de/quarterstraight.html> (Consultado a 12/04/2011).
- Kristeva, Julia (1991). *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Krutch, Joseph Wood (2004). "Introduction". Thoreau, Henri David. *Walden and Other Writings*. Edited by Joseph Wood Krutch. New York: Bantam Classics, 1-25.

- Krutnik, F. (1991) *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London and New York: Routledge.
- . (1993). "Something more than the Night: Tales of the *Noir City*". *The Cinematic City*. Edited by David B. Clarke. London and New York: Routledge, 87-111.
- Kusmer, Kenneth L. (2002). *Down and Out, On the Road: The Homeless in American History*. New York: Oxford University Press.
- Lacey, Liam (2006). "Proust, Nietzsche and Jon Benet". *Globe and Mail*, 8 March. Disponível em: <http://www.theglobeandmail.com/archives/little-miss-sunshine-proust-nietzsche-and-jonbenet/article838520/> (Consultado a 5/06/2010).
- Lackey, Kris (1997). *Road Frames: The American Highway Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ladd, Brian (2008). *Autophobia: Love and Hate in the Automotive Age*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Laderman, David (1996) "What a Trip: the Road Film and the American Culture". *Journal of Film & Video*, Nº 1/2, Spring – Summer, 41-57.
- . (2002). *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.
- Lang, Robert (1997). "My Own Private Idaho and the New Queer Road Movies". *The Road Movie Book*. Edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark. London and New York: Routledge, 330-349.
- Lara, Claudia Moniz Proença et al. (eds.) (2008). *Análises do Discurso Hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- LaSalle, Mick (2004). "They'll always have Paris – once more." *The San Francisco Chronicle*, 2 July. Disponível em: <http://www.sfgate.com/movies/article/They-ll-always-have-Paris-once-more-2710036.php> (Consultado a 12/07/2011).
- Law, Jo (2009). "Time Without End: Exploring the Temporal Experience of Wong Kar-Wai's *2046* through Walter Benjamin." *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Edited by Andrew Benjamin and Charles Rice. Melbourne: re.press, 159-175.
- Leach, Neal (ed.) (1997). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London: Routledge.

- . (ed.) (2002). *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*. London and New York: Routledge.
- Lee, Kevin (2004). "Finding Freedom Second Time Around: The Politics of *Before Sunset*". *Senses of Cinema*, Issue 33, October. Disponível em: [http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/before\\_sunset/](http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/before_sunset/) (Consultado a 16/08/2009).
- Lefebvre, Henry (1991). *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford and Cambridge: Blackwell.
- . (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Translated by Stuart Elden and Gerald Moore. London: Continuum.
- Lefebvre, Martin (ed.) (2006). *Landscape and Film*. London & New York: Routledge.
- Lehman, P. (ed.) (2001). *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. London and New York: Routledge.
- Leong, Ian *et al.* (1997). "Mad Love, Mobile Homes, and Dysfunctional Dicks: On the Road with Bonnie and Clyde". *The Road Movie Book*. Edited by Steven Cohan and Ian Rae Hark. London and New York: Routledge, 70-89.
- Lesseig, Cory (2001). *Automobility: Social Changes in the American South, 1909-1939*. New York: Routledge.
- Levinson, Julie (2012). *The American Success Myth on Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Levy, Emanuel (1999). *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York: New York University Press.
- Lewis, David L. and Goldstein, Laurence. (eds.) (1983). *The Automobile and American Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lewis, Tom (1997). *Divided Highways*. New York: Random House.
- Lilleyman, Sarah (2006). "The Ubiquitous Proust". *Time*, 11 August. Disponível em: <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1225881,00.html#ixzz0ptrjM> Wki (Consultado a 4/06/2010).
- Lim, Dennis (2004). "From Dawn Till Dusk: Nine years later, the director and stars of *Before Sunrise* reunite for a stunnig real-time sequel." *The Village Voice*, 24 June. Disponível em: <http://www.villagevoice.com/2004-06-22/news/from-dawn-till-dusk/> (Consultado a 12/07/2010).
- . (2006). "The Master of Time: Wong Kar-wai in America." *New York Times*, 19 November. Disponível em:

- <http://www.nytimes.com/2006/11/19/movies/19lim.html> (Consultado a 10/08/2011).
- Lima, Maria Antónia (2009). "Terrors of Authenticity: The Art of Grotesque in Chuck Palahniuk's Invisible Monsters." *(Ex)ChangingVoices, Expanding Boundaries*. Editado por Luís Guerra e Carla Ferreira de Castro. Évora: Universidade de Évora, 157-164.
- Lindner, Christoph (ed.) (2006). *Urban Spaces and Cityscapes: Perspectives from Modern and Contemporary Culture*. London & New York: Routledge.
- Linklater *et al.* (2004). *Before Sunset*. *Daily Script* (Screenplay online, 2009). Disponível em: <http://www.dailyscript.com/scripts/before-sunset.pdf> (Consultado a 12/09/2009).
- . (2012). *Before Midnight*. *Sony Classics* (Screenplay online, 2012). Disponível em: [http://www.sonyclassics.com/awards-information/beforemidnight\\_screenplay.pdf](http://www.sonyclassics.com/awards-information/beforemidnight_screenplay.pdf) (Consultado a 15/11/2013).
- Lobrutto, Vicent (2010). *Gus Van Sant: His Own Private Cinema*. Westport: Praeger Publishers, Inc.
- London, Jack ([1903] 2002). *The Call of the Wild, White Fang & To Build a Fire*. New York: Random House.
- Lorimer, Hayden (2011). "Walking: New Forms and Spaces for Studies of Pedestrianism". *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces and Subjects*. Edited by Tim Cresswell & Peter Merriman. Farham: Ashgate Publishing Company, 19-35.
- Lourenço, Eduardo (2010). "Uma Viagem no Coração do Caos." In Tavares, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia– Melancolia Contemporânea(um itinerário)*. Lisboa: Caminho, 9-21.
- Löfgren, Orvar (1999). *On Holiday: A History of Vacationing*. Berkeley: University of California Press.
- MacDiarmid, Heather E. (1996). *The Aesthetics of Death, Youth and the Road: The Violent Road Film in Popular Culture*. Tese de Mestrado apresentada à McGill University, Montreal.
- MacDonald, Scott (1997). "The City as the Country: The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee." *Film Quarterly*, Vol. 51, N.º 2, Winter, 2-20.

- . (ed.) (2001). *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley and L.A.: University of California Press.
- MacGowan, Todd (2007a). *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press.
- . (2007b). "There is Nothing Lost in Translation". *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 24, N.º 1, 53-63.
- Mactaggart, Allister (2010). *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*. Bristol: Intellect.
- Magee, Chris (2012). *World Film Locations: Tokyo*. Bristol: Intellect.
- Magris, Cláudio ([1986] 2008). *Danube*. Translated by Patrick Creagh. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Markel, J.D. (2012). "On the road to the ninth circle of hell: *Easy Rider*, Dante's *Inferno* and *Faust*". *Bright Lights: Film Journal*, February, Issue 75, 16 July. Disponível em: [http://www.brightlightsfilm.com/75/75easyrider\\_markel.php](http://www.brightlightsfilm.com/75/75easyrider_markel.php) (Consultado a 20/02/2012).
- Markendorf, Márcio (2012). "Road Movie: A Narrativa de Viagem Contemporânea". *Revista Estação Literária Londrina*, Vol. 10A, Dez., 221-236. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Art16.pdf> (Consultado a 12/02/2013)
- Marling, Karal Hann (2000). *The Colossus of Roads: Myth and Symbol along the American Highway*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Marta, Maria Clara Magalhães (2007). «*The world is in my head. My body is in the world.*» *A condição paratópica em Paul Auster: Incidências e Projeções do Espaço na Produção Literária em Prosa*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Aberta de Lisboa.
- Marques, Eva (2008). *Representações da "Estrada" na Literatura Americana do séc. XX (1939-1950)*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade Aberta.
- Martins, Cecilia Beecher (2012). *Simple Stories: Alternative Paradigms offered by Cinema and (Literature)* [sic]. Tese de Doutorado apresenta à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Martison, Tim (2000). *American Dreamscape. The Pursuit of Happiness in Postwar Suburbia*. New York: Carroll & Graf.
- Marx, Leo (1964). *The Machine in the Garden*. New York: Oxford University Press.

- Mason Fran (2003). *American Gangster Cinema: from ScarfacetoPulp Fiction*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- May, Emily Jay (2009). “*The Darjeeling Limited* and The New American Traveller”. *Senses of Cinema*, Issue 49, February. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/darjeeling-limited/> (Consultado a 5/06/2012).
- Mayshark, Jesse Fox (2007). *Post-pop Cinema: The Search for Meaning in New American Film*. Westport: Praeger Publishers.
- Mazierska, Ewa and Rascaroli, Laura (eds.) (2006). *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower Press.
- . (2003). *From Moscow to Madrid: Postmodern Cities, European Cinema*. London: I.B. Tauris.
- McArthur, Colin (1997). “Chinese Boxes and Russian Dolls: Tracking the Elusive Cinematic City.” *The Cinematic City*. Edited by David B. Clarke. London and New York: Routledge, 19-45.
- McCabe, Janet (2009) ‘Lost In Transition: Problems of Modern (Heterosexual) Romance and the Catatonic Male Hero in the Post-Feminist Age’. *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. Edited by Stacey Abbott & Deborah Jermyn. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd., 160-176.
- McCann, G. (1990). *Woody Allen: New Yorker*. Cambridge: Polity.
- McCarthy, Cormac (1994). *The Crossing*. New York: Vintage Books.
- McDonald, Tamar Jeffers (2007). *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Genre*. London: Wallflower Press.
- McHugh, Kevin E. (2005). “Oh, the Places They’ll Go! Mobility, Place and Landscape in the Film *This is Nowhere*”. *Journal of Cultural Geography*, Vol.23, N.º 1, 71-90.
- McLeod, John ([1997] 2006). *Narrative andPsychotherapy*. London: Sage.
- Meehan, Paul (2008). *Tech-Noir: The Fusion of Science Fiction and Noir*. Jefferson: McFarland & Co. Inc.
- Mels, T. (ed.). (2004). *Reanimating Places: A Geography of Rhythms* Aldershot: Ashgate.
- Melville, Herman ([1851] 2003). *Moby Dick, or the Whale*. London: Penguin Classics.
- Mennel, Barbara (2008). *Cities and Cinema*. London and New York: Routledge.



- Mills, Katie (1997). "Revitalizing the Road Genre: *The Living End* as and AIDS Road Film". *The Road Movie Book*. Edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark. London and New York: Routledge, 307-330.
- . (2006). *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television*. Carbondale: Southern Illinois Press.
- Moellmann, Adriana (2007). *Auto-retrato de um Sonhador: Cinema, Inadequação e Melancolia*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Brasília.
- Monteith, S. (2008). *American Culture in the 1960s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Moon, William Least Heat (1999). *Blue Highways: A Journey into America*. New York: Back Bay Books.
- Morley, David & Kevin Robins (eds.) (1995). *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London and New York: Routledge.
- Morley, David (2000). *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. London and New York: Routledge.
- Morgan, Kim (2004). "Sideways is good to the last gulp". *LA Weekly*, 22 October. Disponível em: <http://www.laweekly.com/2004-10-21/film-tv/rare-vintage/> (Consultado a 23/04/2010).
- Morrill, Calvin et al. (eds.) (2005). *Together Alone: Personal Relationship in Public Spaces*. Berkeley and Los Angeles: California University Press.
- Morris, Brian (2010). "Un/Wrapping Shibuya: Place, Media and Punctualization". *Space and Culture*, Vol. 13, N.º 3, 285-303.
- Morris, Christopher (2003). "The Reflexivity of the Road Film." *Film Criticism*, Vol. 28, N.º 1, 24-52.
- Morris, Matt and Morris, Tom (2005). *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way (Popular Culture and Philosophy)*. Chicago: Open Court Publishing.
- Moser, Walter (2008). "Présentation. Le Road Movie: un Genre issu d'une Constellation Moderne de Locomotion et de Médiamotion". *Cinemas: Revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Vol. 18, N.º 2-3, 7-30. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/cine/2008/v18/n2-3/018415ar.pdf> (Consultado a 21/07/2011)
- Moshe, Safdie and Kohn, Wendy (eds.) (1997). *The City after the Automobile*.

- Boulder, Colorado: Westview Press.
- Mottram, James (2007). *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*. London: Faber & Faber.
- Mumford, Lewis (1961). *The City in History*. San Diego: Harvest Books.
- . (1997). *The Culture of Cities. Social Theories of the Cities*. Edited by Bryant S. Turner. Vol X. London: Routledge.
- Murakami, Haruki (2012). *1Q84* (The complete trilogy). Translated by Jay Rubin and Philip Gabriel. London: Vintage.
- Murphy, Amy (2006). "Traces of the *Flâneuse*: From *Roman Holiday* to *Lost in Translation*". *Journal of Architectural Education*, Vol. 60, N.º 1, September, 33-42.
- Murphy, Bernice M. (2014). *The Highway Horror Film*. London: Palgrave Macmillan.
- Myrsidades, Kostos (ed.) (2001). *The Beat Generation: Critical Essays*. New York: Peter Lang.
- Naficy, Hamid (ed.) (1999). *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*. London: Taylor & Francis.
- Naremore, James (2008). *More than Night: Film Noir and its Contexts*. Berkeley: University of California Press.
- Nash, Roderick (1973). *The City in History*. New Haven: Yale University Press.
- Natoli, Joseph P (2007). *This is a Picture and not the World: Movies and a Post-9/11 America*. Albany: State University of New York Press.
- Neupert, Richard (2007). *A History of the French New Wave Cinema*. Wisconsin: Wisconsin University Press.
- Norton, Glen (2000). "The Seductive Slack of "Before Sunrise"". *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, Vol. 2, N.º 19, 62-72.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2001). "Cities: Real and Imagined". *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Edited by Mark Shiel and Tony Fitzmaurice. Oxford: Blackwell, 99-108.
- Nystrom, Derek (2004). "Hard Hats and Movie Brats: Auteurism and the Class Politics of the New Hollywood". *Cinema Journal*, Vol. 43, N.º 43, (Spring), 18-41.
- . (2005). "Fear of Falling Sideways: Alexander Payne's Rhetoric of Class." *Postmodern Culture*, Vol. 16, N.º 1, September. Disponível em:

- [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v016/16.1nystrom.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v016/16.1nystrom.html)  
(Consultado a 10/04/2011).
- Oliveira, André Darsie de and Penkala, Ana Paula (2012). “Wes Anderson e a dissecação.” *ORSON: Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL*, N.º 3, 53-64. Disponível em: [http://orson.ufpel.edu.br/content/03/artigos/primeiro\\_olhar/penkala\\_darsie.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/03/artigos/primeiro_olhar/penkala_darsie.pdf) (Consultado a 03/04/2013).
- Oliveira, Luís Miguel (2007). “Flores Partidas: O Filme da Primavera Tardia”. *Jim Jarmusch: Melancólica Independência*. Editado por Luís Miguel Oliveira. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 110-133.
- Oliveira, Tatiana Fonseca (2008). “O Indivíduo e a Globalização no filme *Lost in Translation*, de Sofia Coppola”. *Revista Urutágua*, N.º 8, (Dez/Jan/Fev/Mar), 1-5.
- Olsen, Mark (1999). “If I Can Dream: The Everlasting Boyhoods of Wes Anderson.” *Film Comment*, Vol. 35, N.º 1, January/February, 12-17.
- Olson, Greg (2008). *David Lynch: Beautiful Dark*. Laham: Scarecrow Press.
- Onfray, Michael (2009). *Teoria da Viagem: Uma Poética da Geografia*. Tradução de Sandra Silva. Lisboa: Quetzal.
- Orgeron, Devin (2002). “Revising the Postmodern American Road Movie: David Lynch’s *The Straight Story*”. *Journal of Film and Video*. Vol. 54, N.º 4, (Winter), 31-46.
- . (2007). “The Camera-Crayoila: Autorship Comes of Age in the Cinema of Wes Anderson”. *Cinema Journal*, Vol. 46, N.º 2 (Winter), 40-65.
- . (2008). *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. GB: Palgrave Macmillan.
- Órus, Pablo Echart (2010). “Vías de renovación en la última comédia romântica estado udinense.” *Revista Zer: revista de estudos de comunicación*, Vol. 15, N.º 29, Novembro, 31-45.
- Otero, Héctor Paz (2010). “El Cine de Sofia Coppola: La Deconstrucción de la Mirada Patriarcal”. *Quaderns*, Vol. 5, 71-76. Disponível em: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13962/1/Quaderns\\_Cine\\_5\\_10.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13962/1/Quaderns_Cine_5_10.pdf) (Consultado a 20/03/2011).
- Ott, Brian L. and Keeling, Diane Marie (2011). “Cinema and Choric Connection:

- Lost in Translation as Sensual Experience”, *Quarterly Journal of Speech*, Vol. 97, N.º 4, 363-386.
- Ozersky, Josh (2008). *The Hamburger: A History*. New Haven: Yale University Press.
- Packer, Jeremy (2008). *Mobility Without Mayhem: Cars, Safety, and Citizenship*. Durham, NC: Duke University Press.
- Paes de Barros, Deborah and Siegel, E. Kristie (2004). *Fast Cars and Bad Girls: Nomadic Subjects and Women’s Road Stories*. U.S.: Peter Lang Publishing.
- Paiva, Samuel (2011). “Gêneses do Gênero *Road Movie*”. *Significação*, N.º 36, 35-53.
- Palasmaa, Juhani (2008). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsínquia: Rakennustieto Publishing.
- Paquette, Catherine Elizabeth (2008) “Establishing the Meaning of Ordinary Life: A Narrative Criticism of ‘Garden State’ ”. Paper presented at the annual meeting of the *NCA 94th Annual Convention, TBA, San Diego, CA*, Nov. 20. Disponível em: [http://www.allacademic.com/meta/p260543\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p260543_index.html). (Consultado a 03/02/2011).
- Parsons, Deborah (2000). “Nationalism and Continentalism? Representing Heritage Culture for a New Europe.” *Yearbook of European Studies*, N.º 15, 1-22.
- Past, Elena (2009). “Lives Aquatic: Mediterranean Cinema and an Ethics of Underwater Existence.” *Cinema Journal*, Vol. 48, N.º3, 52-65.
- Patton, Phil (1986). *The Open Road: A Celebration of the American Highway*. New York: Simon & Schuster.
- Payne, Alexander and Taylor, Jim (2004). *Sideways. Screenplays for You* (Screenplay online, 2010). Disponível em: [http://sfy.ru/?script=sideways\\_2004](http://sfy.ru/?script=sideways_2004) (Consultado a 10/03/2011).
- Peberdy, Donna (2011). *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Peixoto, Nelson Brissac (1996). *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac.
- Penn, Sean (2007). *Into the Wild. Vtheather* (Screenplay online, 2012). Disponível em: <http://film.vtheatre.net/doc/wild-script.pdf> (Consultado a 12/01/2012).
- Penner, Timothy (2011). *The Allusive Auteur: Wes Anderson and his Influences*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Manitoba.
- Perrons, Diane (2004). *Globalization and Social Change: People and Place in a*

- Divided World*. London: Routledge.
- Peters, Susanne *et al.* (eds.) (2013). *Teaching Contemporary Film II*. Trier: WVT.
- Pile, Steve (1996). *The Body and the City: Psychoanalysis, Space and Subjectivity*. London and New York: Routledge.
- . (2005). *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*. London: Sage.
- Pinder, David (2011). "Cities: Moving, Plugging In, Floating, Dissolving". *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces and Subjects*. Edited by Tim Creswell and Peter Merriman. Farnham: Ashgate Publishing Company, 189-205.
- Plate, S. Brent (2009). "The Varieties of Pilgrimage". *Cross Currents*, Vol. 59, N.º 3, September, 260-267.
- Portocarrero, Marta (2012). "Quando o design corre mal". *Público*, 16 Setembro. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/quando-o-design-corre-mal-1559435> (Consultado a 17/12/2012).
- Powrie, P., A. Davis and B. Babington. (eds.) (2004). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London: Wallflower Press.
- Preuthen, Stephanie (2007). *Persistent Illusions of Time and Space in Film and Television*. Verlag: Grin Publishers.
- Primeau, Ronald (1996). *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Prince, Stephen (ed.) (2007). *American Movies of the 1980s: Themes and Variations*. New Jersey: Rutgers.
- Py, Barthélémy (2012). 'Quand "Modernité" du Cinema Rimé avec Errance et Road Movie'. *Avanca/Cinema 2012*. Editado por António Costa Valente e Rita Capucho. Avanca: Edições Cine-Avanca, 698-703.
- Quinteiro, Sílvia (2009). "A viagem como demanda em *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*, de Mary Shelly e em *Le Comte de Monte-Cristo*, de Dumas". *Textos e Pretextos: A Viagem*. Lisboa: CEC, 53-61.
- Quinzheng, Xiang (2006). "Sofia Coppola's *Lost in Translation*: A Tourist Romance and Its Representation of Tourist Spatial Experience". *Cultural Studies Report*, N.º 60. Disponível em: [http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/60/journal\\_park454.htm](http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/60/journal_park454.htm) (Consultado a 20/02/2012)

- Rabin, Nathan (2010). *My Year of Flops: The A.V. Club Presents One Man's Journey Deep into the Heart of Cinematic Failure*. New York: Schribner.
- Rainer, Peter. (2004). "The Grape Escape". *New York Magazine*, 25 October. Disponível em: <http://nymag.com/nymetro/movies/reviews/10099/> (Consultado a 23/05/2011).
- Ramos, Suzana (2009) "*Da beleza transgressora*": *Perseguições da Identidade em Lolita e A Morte em Veneza*. Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Rausset, Wilfried and Graciela Martinez-zalce (eds.) (2013). *Rediscovering 'America': Road Movies and Other Travel Narratives in North America = (Re)Descubriendo 'America': Road Movie y Otras Narrativas de Viaje En America del Norte (Inter-american Studies: Cultures - Societies - History / Estudios Interamericanos: Culturas - Sociedades - Historia)*. Tempe, AZ: Bilingual Press.
- Reeh, Henrik ([1991] 2004). *Ornaments of the Metropolis: Siegfried Krakauer and Modern Urban Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Ritzer, George (2004). *The McDonaldization of Society*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.
- Roach, Jon and Sweeney, Mary (1999). *The Straight Story*. (Screenplay online, 2011). Disponível em: [http://sfy.ru/?script=straight\\_story\\_1999](http://sfy.ru/?script=straight_story_1999) (Consultado a 10/04/2011).
- Roberson, Susan L. (ed.) (2007). *Defining Travel: Diverse Visions*. Birmingham: Lean Marketing Press.
- Roberts, Shari (1997). "Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road". *The Road Movie Book*. Edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark. London and New York: Routledge, 45-70.
- Rodley, Chris (2005). *Lynch on Lynch*. London: Faber & Faber, 2<sup>nd</sup> edition.
- Ródenas, Gabri (2010). 'Jim Jarmusch: Del "insomnio americano" al "insomnio universal" (1980-1991)'. *Revista Comunicación y Sociedad*, Vol. XIII, 275-297.
- Rollet, Brigitte (2008). "*Paris Nous Appartient: Flânerie in Paris and Film*". *Film Quarterly*, Vol. 61, N.º 3, Spring, 46-51.
- Rollo, André Corrêa (2006) *Duas representações de Família: Os Glass, de J. D. Salinger, e os Tenenbaum, de Wes Anderson e Owen Wilson*. Tese de

Mestrado em Literatura Comparada apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

- Rosak, Theodore ([1969] 1995). *The Making of a Counterculture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. Berkeley: University of California Press.
- Rosário, Filipa (2010). *In a Lonely Place: Para uma Leitura do Espaço do Road Movie a partir da Cidade Norte-Americana*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- . (2014). Dinâmicas do espaço do *road movie* da década de 70: Richard C. Sarafian, Monte Hellman e Terrence Malick.” *Aniki*, Vol. 1, N.º 2, 207-225.
- Rose, Albert C. (1976). *History of American Roads: From Frontier Trails to Super-Highways*. New York: Crown Publishers.
- Rosenbaum, Jonathan (2004). *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Rouanet, Sergio P. (1993). *A Razão Nômade: Walter Benjamin e outros Viajantes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Ruscha, Edward (1963). *Twentysix Gas Stations*. Los Angeles: Edward Ruscha Editions.
- Sadler, Simon (1999). *The Situationist City*. Massachusetts: MIT Press.
- Said, Edward ([1977] 2003). *Orientalism*. Penguin: London.
- . (2002). *Reflections on Exile and Other Essays (Convergences: Inventories of the Present)*. Harvard: Harvard University Press.
- Sandler, Martin W. (2003). *Driving Around the U.S.A.: Automobiles in American Life*. New York: OUP.
- Sargeant, Jack and Watson, Stephanie (eds.) (2000). *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. London: Creation Books.
- Sassen, Saskia (1991). *The Global City: London, New York, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Savage, Mike and Gaynor Bagnall and Brian J. Longhurst (eds.) (2004). *Globalization and Belonging*. London: Sage.
- Sá, Maria Teresa Salgueiro de Vasconcelos e (2006) “Lugares e não-lugares em Marc Augé”. *Artitextos*, N.º 3, Dezembro, 179-188.

- Schaber, Bennet (1997). ““Hitler can’t keep ’em that long’: The Road, the People”. *The Road Movie Book*. Edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark (ed). London and New York: Routledge, 17-44.
- Schleier, Merrill (2009). *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film*. London and Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Schaberg, Christian (2012). *The Textual Life of Airports*. London: Continuum.
- Schleier, Merrill (2009). *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in Film*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Schwartz, Vanessa R. (1998). *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*. Berkeley: California University Press.
- Schwarzer, Mitchell (2004). *Zoomscape: Architecture in Motion and Media*. New York: Princeton Architectural Press.
- Scott, A.O. (2005). “Grief, Love and Shoes in a Kentucky Stew”. *The New York Times*, 14 October. Disponível em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9405E2D9173FF937A25753C1A9639C8B63> (Consultado a 25/04/2012).
- Seiler, Cotten (2003). “Statist Means to Individualist Ends: Subjectivity, Automobility, and the Cold-War State”. *American Studies*, Vol. 44, N.º 3, Fall, 5-36.
- Sharpe, William Chapman (2008). *New York Nocturne: The City After Dark in Literature, Painting and Photography*. Princeton: Princeton University Press.
- Shary, Timothy (2002). *Generation Multiplex: the Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- . (2008). *Republic of Drivers: A Cultural History of Automobility in America*. Chicago and London: The University Of Chicago Press.
- Seitz, Matt Zoller (2013). *The Wes Anderson Collection*. New York: Abrams Books.
- Shadoian, Jack (2012). *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Films de Jack Shadoian*. Oxford: Oxford Univesity Press.
- Sheen, Erica and Davidson, Anette (eds.) (2005). *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press.
- Sheril, Rowland A. (2000). *Road-book America: Contemporary Culture and the New Picaresque*. Illinois: University of Illinois Press.



- Shiel, Mark (2001). "Cinema and the City in History and Theory". *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Edited by Mark Shiel and Tony Fitzmaurice. Oxford: Blackwell, 1-19.
- Shiel, Mark and Fitzmaurice, Tony (eds.) (2001). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell.
- . (2003). *Screening the City*. London: Verso.
- Short, J.R. (1991). *Imagined Country: Society, Culture and Environment*. London and New York: Routledge.
- Sim, Stuart (ed.) (1998). *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Cambridge: Routledge.
- Simmel, Georg ([1903] 1997). "The Metropolis and Mental Life". *Simmel on Culture: Selected Writings*. Edited by David Frisby and Mark Featherstone. London: Sage, 174-187.
- Silva, Paulo Cunha e (1999). *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Silver, Alain and Ursini, James (eds.) (1996). *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions.
- . (2005). *L.A. Noir: The City as Character*. Santa Monica: Santa Monica Press.
- Sklar, R. (1992). *City Boys: Cagney, Bogart, Garfield*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Slethaug, Gordon E. (2012). "Mapping the Trope: A Historical and Cultural Journey." *Hit the Road Jack: Essays on the Culture of American Road*. Edited by Stacilee Ford and Gordon E. Slethaug. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 13-39.
- . (2012). "Postmodern Masculinities in Recent Buddy and Solo Road Films." *Hit the Road Jack: Essays on the Culture of American Road*. Edited by Stacilee Ford and Gordon E. Slethaug. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 166-189.
- Slotkin, R. (1985). *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890*. New York: Atheneum.
- . (1992). *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. New York: Atheneum.

- Smith-Nowell, Geoffrey (2001). "Cities: Real and Imagined". *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Edited by Mark Shiel and Tony Fitzmaurice. Oxford: Blackwell, 99-109.
- Smith-Rowsey, Daniel (2012). "'You know Billy, we blew it': Historical influences on the 'Rough Rebels' and the counterculture was excluded in Hollywood". *Bright Lights: Film Journal*, Issue 75, February. Disponível em: [http://www.brightlightsfilm.com/75/75billy\\_smithrowsey.php](http://www.brightlightsfilm.com/75/75billy_smithrowsey.php) (Consultado a 20/02/2012).
- Smoak, Shelby (2007). *Framing the Automobile in Twentieth Century American Literature: A Spatial Approach*. Tese de Doutorado apresentada à Faculty of the Graduate School na University of North Carolina at Greensboro.
- Solnit, R. (2000). *Wanderlust: A History of Walking*. London: Penguin.
- . (2003). *Motion Studies: Time, Space and Eadweard Muybridge*. London: Bloomsbury.
- Soutwall, Aidan (1998). *The City in Time and Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Speed, Lesley (2007). "The Possibilities of the Roads Not Taken: Intellect and Utopia in the Films of Richard Linklater". *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 35, Fall, 98-106.
- Spencer, Liese (2005). "Broken Flowers". *Sight & Sound*, Vol. 15, Issue 11, November. Disponível em: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/2588> (Consultado a 20/02/2012).
- Stein, Atara (2009). *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Stempel, Tom (2001). *American Audiences on the Movies and Moviegoing*. Kentucky: University of Kentucky Press.
- Stephenson, Anders (1999). *Manifest Destiny*. New York: Hill & Wang.
- Stevenson, Deborah (2003). *Cities and Urban Cultures*. Philadelphia: Open University Press.
- Stone, Rob (2007). "Between Sunrise and Sunset: An Elliptical Dialogue Between American and European Cinema." *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood*. Edited by Paul Cooke. New York: Palgrave Macmillan, 218-238.

- . (2013). *The Cinema of Richard Linklater: Walk, don't run*. London & New York: Columbia University Press/Wallflower Press.
- Stout, Janis P. (1983). *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Sturken, Marita (2000). *Thelma and Louise*. London: BFI.
- Suarez, Juan (2009). *Jim Jarmusch*. Champaign: University of Illinois Press.
- Sugai, Mari (2010). *Encontros e Desencontros na Paisagem Cenográfica de Tóquio*. Tese de Mestrado apresentado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Syngle, Erik (2004). "Love me Tonight". *Reverse Shot*, Summer. Disponível em: <http://www.reverseshot.com/legacy/summer04/sunrise.html> (Consultado a 10/09/2009).
- Talbot, Jill Lynn (1999). *This is not an Exit: The Road Narrative in Contemporary American Literature and Film*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade do Texas.
- Taleb, Nicholas Nassim (2010). *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*. London: Penguin.
- Tallack, Douglas (2002). "'Waiting, waiting': The Hotel Lobby in the Modern City". *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*. Edited by Neil Leach. London and New York: Routledge, 138-152.
- Tambling, Jeremy (2003). *Wong Kar-wai's Happy Together*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Tarin, Francisco Javier Gomez (2010). *Wong Kar-wai: Grietas en el Espacio-Tiempo*. Madrid: Akal Ediciones.
- Tavares, Gonçalo M. (2010). *Uma Viagem à Índia – Melancolia Contemporânea (um itinerário)*. Lisboa: Caminho.
- Teixeira, Lucia (2008). "Achados e Perdidos: Análise Semiótica de Cartazes de Cinema". *Análise do Discurso Hoje*. Editado por Claudia Moniz Proença Lara, Ida Lucia Machado e Wander Emediato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 169-198.
- Teo, Stephen (1997). *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London: BFI Classics.
- . (2005). *Wong Kar-Wai*. London: British Film Institute.

- Tester, K. (ed.) (1994). *The Flâneur*. London and New York: Routledge.
- Thiltges, Amy (2002). "The Semiotics of Alienation and Emptiness in the Films of Jim Jarmusch". *Organdi Quarterly*#5, (December), 1-5. Disponível em: [http://www.organdi.net/article.php?id\\_article=78](http://www.organdi.net/article.php?id_article=78) (Consultado a 23/06/2010)
- Thoreau, Henri David ([1854] 2004). *Walden and Other Writings*. New York: Bantam Classics.
- Tompkins, Jane (1992). *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. New York: Oxford University Press.
- Totaro, Donato (2008). "My Blueberry Nights: Love drives full circle". *Offscreen*, Vol. 12, Issue 7, 31 July. Disponível em: [http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/my\\_blueberry\\_nights/](http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/my_blueberry_nights/) (Consultado a 11/08/2011).
- Travers, Peter (2011). "The Descendants". *Rolling Stone*, 15 November. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/the-descendants-20111115> (Consultado a 20/02/2012).
- Turner, Daniel Cross (2005). "The American Family (Film) in Retro: Nostalgia as Mode in Wes Anderson's *The Royal Tenenbaums*." *Violating Time: History, Memory, and Nostalgia in Cinema*. Edited by Christina Lee. London: Continuum, 159-176.
- Turner, Frederick J. (1966) *The Significance of the Frontier in American History. March of America Facsimile Series*. Nº 100. Ann Arbor: University Microfilms, Inc.
- Ulrich, John (2003). "Generation X: A (Sub)cultural Genealogy". *GeneXegesis: Essays on Alternative Youth (sub)culture*. Edited by John M. Ulrich and Andrea L. Harris. Madison: The University of Wisconsin Press, 3-38.
- Ulrich, John M. and Andrea L. Harris (eds.) (2003). *GeneXegesis: Essays on Alternative Youth (sub)culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Urbina, Daniel Mourenza (2009). *Espacio Global/Identidades Inestables*. Tese de Mestrado apresenta à Universidade Pompeu Fabra.
- Urry, John (1995). *Consuming Places*. London: Routledge.
- . (2002). *The Tourist Gaze*. London: Sage Publications.
- . (2004). "The 'System' of Automobility." *Theory, Culture & Society*, Vol. 21, N.º

4/5, 25-39.

---. (2007). *Mobilities*. Oxford: Polity Press.

Valdellós, Ana Sedeño (2011). "Cine Transnacional: Nuevas formas de entender el Cine en su Dimension Globalizada". *El Ojo que Piensa: Revista de Cine Iberoamericano*, Vol. 3, N.º 4, Julho - Dezembro. Disponível em: [http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/articulos\\_pdf/n3/Cine\\_transnacional-nuevas\\_formas\\_de\\_entender\\_el\\_cine\\_en\\_su\\_dimension\\_globalizada.pdf](http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/articulos_pdf/n3/Cine_transnacional-nuevas_formas_de_entender_el_cine_en_su_dimension_globalizada.pdf) (Consultado a 20/03/2012)

Van den Abbeele, Georges (1992). *Travel as a Metaphor: From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ventura, Elbert (2007). "Into the Wild: Great Outdoors". *Reverse Shot*, Issue 21. Disponível em: [http://www.reverseshot.com/article/into\\_the\\_wild](http://www.reverseshot.com/article/into_the_wild) (Consultado a 1/4/2013).

Verdaguer, Pierre (1996). "La France vue par l'Amerique: Considerations sur la Perennite des Stereotypes." *Contemporary French Civilization*, Nº2, Vol. 20, Summer/Fall, 240-77.

Veselka, Vanessa (2013). "Green Screen: The Lack of Female Road Narratives and Why Matters." *The American Reader*, February/March. Disponível em: <http://theamericanreader.com/green-screen-the-lack-of-female-road-narratives-and-why-it-matters/> (Consultado a 15/10/2013)

Vincendeau, Ginette and Graham, Peter (eds.) (2009) *The French New Wave: Critical Landmarks*. London: BFI.

Walker-MacDonald, Suzanne (2000). *Bikers: Culture, Politics and Power*. Oxford: Berg Publishers.

Wanning, Sun (2001). "Women in the City: Mobility, Television and the Choices of Becoming." *Asian Journal of Communication*, N.º 11, Vol. 2, 18-38.

Warshow, R. (1962). *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Doubleday.

Waxman, Sharon (2006). *Rebels on the Backlot: Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*. New York: Harper Perennial.

Wearing, Betsy and Wearing, Stephen (1996). "Refocusing the Tourist Experience: The Flâneur and the Chorister." *Leisure Studies*, Vol. 15, 229-43.

- Weberman, David (2002). "The *Matrix* Simulation and the Postmodern Age". *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of Reality*. Edited by William Irwin. Peru, Illinois: Open Court Publishing, 225-240.
- Webber, Andrew and Wilson, Emma (eds.) (2008). *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*. London & New York: Wallflower Press.
- Wexman-Wright, Virginia (1993). *Creating the Couple: Love, Marriage and Hollywood Performance*. Princeton: Princeton University Press.
- White, Edmund (2008). *The Flâneur: A Stroll Through the Paradoxes of Paris*. London: Bloomsbury Publishing.
- Whitman, Walt ([1855] 2008). *Leaves of Grass*. Foreword by Billy Collins, Introduction by Gay Wilson Allen. New York: Signet.
- White, Anne M. (2003) "Seeing Double? The Remaking of Alejandro's Aménabar *Abre los Ojos* as Cameron Crowe's *Vanilla Sky*". *International Journal of Iberian Studies*, Vol. 15, N.º 3, 187-197.
- Williams, Linda Ruth and Hammond, Michael (2006). *Contemporary American Cinema*. Milton Keynes: Open University Press.
- Williams, Mark (1982). *Road Movies: The Complete Guide to Cinema on Wheels*. New York: Proteus.
- Williams, Ramond (2004). *Television, Technology and Cultural Form*. London and New York: Routledge Classics, 2<sup>nd</sup> edition.
- Witzel, Michael Karl (2003). *Route 66 Remembered*. St. Paul, MN: Motorbooks International.
- Wolfe, Tom (2008). *The Electric Kool-Aid Acid Test*. New York: Picador.
- Wolff, Janet (1990). *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Wolff, Kurt (ed.) (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. Translated by Kurt Wolff. New York: Free Press.
- Wollen, Peter (2002). "Blade Runner: 'Ridleyville' and Los Angeles". *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*. Edited by Neil Leach. London and New York: Routledge, 236-245.
- Wood, Andrew F. (2010). 'Two Roads Diverge: Route 66, "Route 66", and the Meditation of American Ruin'. *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 27, N.º 1, 67 – 83.

- Wood, Robin (1996). "Little Space Between: Preliminary notes on *Before Sunrise*". *CineAction*, N.º 44, 4-13.
- . (1998a). *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*. New York: Columbia University Press.
- . (1998b). "Rethinking Romantic Love: *Before Sunrise*". *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*. New York: Columbia University Press, 318-336.
- Wong, Yu Bon Nicholas (2009). "Loving you by not Falling in Love: The Postmodern Representation of Love in *Chunking Express* and *Lost in Translation*". *Screen Education*, N.º 53, 131-137.
- Young, Sherman (2005). "From *Flâneur* to *Driveur*". *Scan – Journal of Media Arts Culture*, Vol. 2, N.º 1. Disponível em: [http://www.mq.edu.au/about\\_us/faculties\\_and\\_departments/faculty\\_of\\_arts/departments\\_of\\_media\\_music\\_communication\\_and\\_cultural\\_studies/staff/academic\\_staff/sherman\\_young/](http://www.mq.edu.au/about_us/faculties_and_departments/faculty_of_arts/departments_of_media_music_communication_and_cultural_studies/staff/academic_staff/sherman_young/) (Consultado a 15/04/2012).
- Yueh-yuh Yeah, Emilie and Wang Hu, Lake (2007) "Transcultural Sounds: Music, Identity, and the Cinema of Wong Kar-wai". *Working Paper Series*, Hong Kong: David C. Lam Institute for East-West Studies, Paper number 69, November, 1-22. Disponível em: [http://lewi.hkbu.edu.hk/WPS/69%20Yeh\\_Wang.pdf](http://lewi.hkbu.edu.hk/WPS/69%20Yeh_Wang.pdf) (Consultado a 20/08/2010)
- Zecker, Robert (2007). *Metropolis: The American City in Popular Culture*. Westport: ABC-CLIO, Praeger.





### Sites Consultados:

- S/a. "Americana", *Merriam-Webster online*. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/americana> (Consultado a 28/03/2013).
- S/a. "Interview to Cameron Crowe". *JoBlo.com*, 14 October 2005. Disponível em: <http://www.joblo.com/movie-news/interview-cameron-crowe> (Consultado a 8/04/2013).
- S/a. "On the road in American Culture: An Internet Anthology". *Department of English and American Studies, Vienna University*. Disponível em: [http://univie.ac.at/Anglistik/easyrider/data/on\\_the\\_road\\_in\\_american\\_culture.htm#top](http://univie.ac.at/Anglistik/easyrider/data/on_the_road_in_american_culture.htm#top) (Consultado a 16/03/2009).
- Ebert, Roger. "*Before Sunrise*". *rogerebert.com*, 27 January 1995. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/before-sunrise-1995> (Consultado a 15/10/2011).
- . "Almost Famous", *rogerebert.com*, 15 September 2000. Disponível em: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000915/REVIEWS/9150301/1023> (Consultado a 22/02/2012).
- . "Lost in Translation". *rogerebert.com*, 12 September 2003. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/lost-in-translation-2003> (Consultado a 12/05/2010).
- . "*Broken Flowers*". *rogerebert.com*, 4 August 2005b. Disponível em: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050804/REVIEWS/50722001> (Consultado a 22/02/2012).
- . "*Before Sunset*". *rogerebert.com*, 2 July 2004. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/before-sunset-2004> (Consultado a 15/10/2011).
- . "Elizabethtown". *rogerebert.com*, 13 October 2005c. Disponível em: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20051013/REVIEWS/51004001/1023> (Consultado a 22/02/2012).
- Emerson, Jim. "*Little Miss Sunshine*". *rogerebert.com*, 3 August 2006. Disponível em: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20060803/REVIEWS/60724005> (Consultado a 4/06/2010).
- Foundas, Scott. "More than this: the road unexpectedly taken in *Lost In Translation*". *LA Weekly*, 18 September 2003. Disponível em:

- <http://www.laweekly.com/content/printVersion/37191/> (Consultado a 15/01/2012).
- Fox, Nancy Swayer. "Twains' River and Kerouac's Road". *E-community*, 2003, 1-8. Disponível em: <http://ecomunity.uml.edu/bridge/review4/kerouac/fox.pdf> (Consultado a 20/09/2010).
- Goldate, Steven. "The 'Cyberflâneur' – Spaces and Places on the Internet". *Ceramics Today*, 1997. Disponível em: <http://www.ceramicstoday.com/articles/051998.htm> (Consultado a 11/01/2012).
- Jardine, Dan. "Before Sunrise and Before Sunset: Laden with Happiness and Tears". *Slant Magazine blog*, 2011. Disponível em: <http://www.slantmagazine.com/house/2010/11/before-sunrise-and-before-sunset-laden-with-happiness-and-tears> (Consultado a 9/10/2012).
- Kernan, Sean. "Elizabethtown". *Smart-Popcorn.com*, 16 November 2005. Disponível em: <http://www.smart-popcorn.com/reviews/1032/> (Consultado a 16/04/2009).
- Kiennar, Simon. "Alexander Payne's *Sideways*." *Kinematic*. May 2012. Disponível em: <http://www.kinnemaniac.com/2012/05/11/alexander-paynes-sideways-2004-the-friday-classic-review/> (Consultado a 29/01/2013).
- Laurier, Joanne. "Little Miss Sunshine: High Anxiety". *World Socialist Web Site*, 26 August 2006. Disponível em: <http://www.wsws.org/en/articles/2006/08/sun-a26.html> (Consultado a 12/04/2010).
- Long, William R. "Little Miss Sunshine: Even A Stellar Cast Can't Redeem This One". *Current Events*, 18 December 2006. Disponível em: <http://www.drbilllong.com/CurrentEventsIX/Sunshine.html> (Consultado a 5/06/2010).
- MacDowell, James. a) "Happy Endings & True Love: Part 1". *Alternate Takes*, 16 September 2005. Disponível em: <http://www.alternatetakes.co.uk/?2005,9,24> (Consultado a 10/09/2009).
- . b) "Happy Endings & True Love: Part 2". *Alternate Takes*, 7 September 2005. Disponível em: <http://www.alternatetakes.co.uk/?2005,9,28> (Consultado a 10/09/2009).
- . c) "Happy Endings & True Love: Part 3". *Alternate Takes*, 10 October 2005. Disponível em: <http://www.alternatetakes.co.uk/?2005,10,32> (Consultado a 10/09/2009).

- . 'Love and Faith in *The Clock* and *Before Sunrise*'. *Alternate Takes*, 3 January 2008. Disponível em: <http://www.alternatetakes.co.uk/?2008,1,194> (Consultado a 10/09/2009).
- . 'Before Sunrise after Before Midnight: genre and gender in the Before series' *Alternate Takes*, 17 September 2013. Disponível em: <http://www.alternatetakes.co.uk/?2013,9,524> (Consultado a 15/10/2013).
- Morton, John. "Lynch's film 'The Straight Story' is a little known treasure of Cayvan". *Chimes*, 15 April 2011. Disponível em: <http://clubs.calvin.edu/chimes/article.php?id=12307> (Consultado a 10/09/2011).
- North, Sam. "The Road Movie". *Hackwriters*. Disponível em: <http://www.hackwriters.com/roadone.htm> (Consultado a 12/07/2010).
- Paik, E. Koohan. "Is Lost in Translation Racist?". *Racewire*, November 2003, Disponível em: [http://www.arc.org/racewire/031112e\\_paik.html](http://www.arc.org/racewire/031112e_paik.html) (Consultado a 10/04/2012).
- Py, Barthélémy. "Route, road movie, road series: vers une approche historique plus large du road film Américain". *Culturevisuelle.org*, Março 2013. Disponível em: <http://culturevisuelle.org/nouvellesroutes/archives/3> (Consultado a 25/11/2013).
- "Road film américain et Occident: filiation-variation". *Culturevisuelle.org*, Abril 2013. Disponível em: <http://culturevisuelle.org/nouvellesroutes/archives/31> (Consultado a 25/11/2013).
- Schmidlin, Charlie. "From Dallas to Zubrowka: The Imagined Worlds of Wes Anderson." *The Playlist*. 17 March 2014. Disponível em: <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/from-dallas-to-zubrowka-the-imagined-worlds-of-wes-anderson-20140312?page=1#blogPostHeaderPanel> (Consultado a 02/04/2014).
- Watkins, Robert. "Opting Out: The Fantasy of Liberal Independence in Into the Wild." *All Academic Inc.* 19 March 2009, 1-28. Disponível em: [http://www.allacademic.com/meta/p317360\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p317360_index.html) (Consultado a 24/03/2011).
- Žižek, Slavoj. "When Straight Means Weird and Psychosis Is Normal." *Lacan.com*, 2008. Disponível em: <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/when-straight-means-weird-and-psychosis/> (Consultado a 11/08/2011).



## Filmografia:

### Filmes que compõem o corpus:

- Anderson, Wes, dir. *The Darjeeling Limited*, Fox Searchlight Pictures, 2007.
- Braff, Zach, dir. *Garden State*, Camelot Pictures, Jersey Films, 2004.
- Coppola, Sofia, dir. *Lost in Translation*, Focus Features, 2003.
- Crowe, Cameron, dir. *Elizabethtown*, Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, 2005.
- Dayton, Jonathan e Faris, Valeri, dirs. *Little Miss Sunshine*, Fox Searchlight Pictures, 2006.
- Kar-wai, Wong, dir. *My Blueberry Nights*, Block 2 Picture, Jet Tone Productions, 2007.
- Jarmusch, Jim, dir. *Broken Flowers*, Focus Features, Five Roses, 2005.
- Linklater, Richard, dir. *Before Sunrise*, Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, 1995.
- . *Before Sunset*, Warner Independent Pictures (WIP), Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, 2004.
- . *Before Midnight*, Castle Rock Entertainment, 2013.
- Lynch, David, dir. *The Straight Story*, Asymmetrical Productions, 1999.
- Payne, Alexander, dir. *Sideways*, Fox Searchlight Pictures, Michael London Pictures, 2004.
- Penn, Sean, dir. *Into the Wild*, Paramount Vintage, 2007.

### Outra:

- Ainouz, Karim and Gomes, Marcelo, dirs. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Rec Produções Associados Ltda, 2009.
- Akin, Fatih *et al*, dirs. *New York, I Love You*, Vivendi Entertainment, 2009.
- Allen, Woody, dir. *Manhattan*, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1979.
- . *Vicky Cristina Barcelona*, The Weinstein Company, 2008.
- . *Midnight in Paris*, Gravier Productions, 2011.
- . *To Rome, with Love*, Medusa Film, 2012.

Amenábar, Alejandro, dir. *Abre los Ojos*, Canal + España, Las Producciones del Escorpión, 1997.

Anderson, Paul Thomas, dir. *There Will be Blood*, Paramount Vantage, Miramax Films, 2007.

Anderson, Paul W. S., dir. *Death Race*, Universal Pictures, 2008.

Anderson, Wes, dir. *Bottle Rocket*, Columbia Pictures Corporation, 1996.

---. *Rushmore*, American Empirical Pictures, 1998.

---. *The Royal Tenenbaums*, Touchstone Pictures, American Empirical Pictures, 2001.

---. *The Life Aquatic with Steve Zissou*, Touchstone Pictures, American Empirical Pictures, 2004.

---. *Hotel Chevalier*, Fox Searchlight Pictures, 2007.

---. *Fantastic Mr. Fox*, Twentieth Century Fox Film Corporation, 2009.

---. *Moonrise Kingdom*, India Paintbrush, American Empirical Pictures, 2012.

Antonioni, Michelangelo, dir. *L'Avventura*, Cino del Duca, 1960.

---. *La Notte*, Nepi Films, Silver Films, 1961.

---. *L'Eclisse*, Cineriz, Interopa Film, 1962.

---. *Zabriskie Point*, Metro Goldwyn Mayer, 1970.

Araki, Gregg, dir. *The Living End*, Cineplex Odion Films, 1992.

Ashby, Hal, dir. *Harold and Maude*, Paramount Pictures, 1971.

---. *The Last Detail*, Columbia Pictures Corporation, 1973.

---. *Bound for Glory*, United Artists Films, 1976.

Assayas, Olivier *et al*, dirs. *Paris Je T'aime*, Victoires International, 2006.

Avildsen, John G., dir. *Rocky*, United Artists, 1976.

Bartel, Paul, dir. *Death Race 2000*, New World Pictures, Columbia Associates, 1975.

Baumbach, Noah, dir. *The Squid and the Whale*, Samuel Goldwyn Films, 2005.

Benedek, Laslo, dir. *The Wild One*, Stanley Kramer Productions, 1953.

Benegal, Dev, dir. *Road, Movie*, August Entertainment, Indian Film Company, 2009.

Berman, Shari Springer and Pulcini, Robert, dirs. *American Splendor*, Good Machine, 2003.

Bergman, Ingmar, dir. *Smultronstället*, Svensk Filmindustri (SF), 1957.

Bigelow, Kathryn, dir. *Near Dark*, Near Dark Joint Venture, 1987.

Bissonette, Matt, dir. *Passenger Side*, Corey Marr Productions Inc., 2009.

Brest, Martin, dir. *Midnight Run*, Universal Pictures, 1988.

Braun, Charly, dir. *Por el Camino*, Lynx Films, Waking up Films, 2010.

Bogdanovich, Peter, dir. *Paper Moon*, The Directors Company, 1973.

Bong, Joo-ho, Carax, Leo and Gondry, Michel, dirs. *Tokyo!*, Commes des Cinémas, Kansai Telecasting, Bitters End, 2008.

Brest, Martin, dir. *Midnight Run*, Universal Pictures, 1988.

Brooks, Albert, dir. *Lost in America*, The Geffen Company, 1985.

Brooks, Richard, dir. *Blackboard Jungle*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1955.

Cameron, James, dir. *The Terminator*, Hemdale Film, 1984.

---. *Terminator 2: Judgment Day*, Carolco Pictures, 1991.

Capra, Frank, dir. *It Happened One Night*, Columbia Pictures Corporation, 1934.

Clair, René, dir. *Paris qui dort*, Films Diamant, 1925.

Cohen, Ethan and Cohen, Joel, dirs. *Raising Arizona*, Circle Films, 1987.

Coppola, Francis Ford, dir. *The Rain People*, American Zoetrope, 1969.

Coppola, Sofia, dir. *The Virgin Suicides*, American Zoetrope, 1999.

---. *Marie Antoniette*, Columbia Pictures Corporation, 2006.

---. *Somewhere*, Focus Features, 2010.

---. *The Bling Ring*, American Zoetrope, 2013.

Corman, Roger, dir. *The Trip*, American International Pictures (AIP), 1967.

Cronenberg, David, dir. *Crash*, Alliance Communications Corporation, 1996.

Crowe, Cameron, dir. *Jerry Maguire*, TriStar Pictures, Gracie Films, 1996.

---. *Almost Famous*, Columbia Pictures, 2000.

---. *Vanilla Sky*, Paramount Pictures, Cruise/Wagner Productions, 2001.

Cuarón, Alfonso, dir. *Y Tu Mamá También*, Anheo Producciones, Besame Mucho Pictures, 2001.

Delpy, Julie, dir. *2 Days in Paris*, Polaris Film Production & Finance, 2007.

---. *2 Days in New York*, Polaris Film Production & Finance, 2012.

Dupieux, Quentin, dir. *Rubber*, Realitism Film, Elle Driver, 2010.

Duplass, Jay and Duplass, Mark, dir. *The Puffy Chair*, Duplass Brothers Productions, 2005.

Eyre, Chris, dir. *Smoke Signals*, ShadowCatcher Entertainment, 1998.

Fernández, Diego, dir. *Rincón de Darwin*, Transparent Films, 2013.

Finkiel, Emmanuel, dir. *Nulle part, terre promise*, Le Films du Poisson, 2008.

Fleming, Victor, dir. *The Wizard of Oz*, Metro Goldwin Mayer, 1939.

Ford, John, dir. *Stagecoach*, Walter Wanger Productions, 1939.

---. *The Grapes of Wrath*, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1940.

---. *She Wore a Yellow Ribbon*, Argosy Pictures, 1949.

---. *The Searchers*, Warner Brothers, 1956.

Frank, Robert and Leslie, Alfred, dirs. *Pull My Daisy*, Robert Frank and Alfred Leslie, 1959.

Fukunaga, Cari, dir. *Sin Nombre*, Scion Films, Canana, 2009.

Gallo, Vincent, dir. *The Brown Bunny*, Kinetique, Vicente Gallo Productions, 2003.

Garcia, Marcio, dir. *Open Road*, BB Film Productions, 2012.

Germi, Pietro, dir. *Divorzio all'italiana*, Lux Film, Vides Cinematografia, 1961.

---. *Sedotta e Abbandonata*, Lux Film, 1964.

Gilliam, Terry, dir. *Fear and Loathing in Las Vegas*, Fear and Loathing LLC, Rhino Films, 1998.

Godard, Jean-Luc, dir. *À Bout de Souffle*, Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, 1960.

---. *Vivre sa Vie*, Les Films de la Pléiade, 1962.

Gomes, Marcelo, dir. *Cinema, Aspirinas e Urubus*, Dezenove Filmes, Rec Produtores Associados Ltda., 2005.

Gondry, Michel, dir. *The We and the I*, Jouror Productions, 2012.

Green, David Gordon Green, dir. *Prince Avalanche*, Muskat Filmed Properties, 2012.

Haggis, Paul, dir. *Crash*, Bob Yari Productions, DEJ Productions, 2004.

Hartley, Hal, dir. *Trust*, Channel Four Films, 1990.

Hawke, Ethan, dir. *The Hottest State*, Barracuda Films, Elixir Films, 2006.

Hellman, Monte, dir. *Two-lane Blacktop*, Michael Laughlin Enterprises, Universal Pictures, 1971.

Herzog, Werner, dir. *Grizzly Man*, Lions Gate Films, Discovery Docs, 2005.

Hillcoat, John, dir. *The Road*, Dimension Films, 2009.

Hopper, Dennis, dir. *Easy Rider*, Columbia Pictures Corporation, 1969.

Howard, Ron, dir. *Grand Theft Auto*, New World Pictures, 1977.

Heuttner, Ralf, dir. *Vincent Will Meer*, Olga Film GmbH, 2010.

Israel, Neil, dir. *Breaking the Rules*, Management Group Entertainment, 1992.

Jarmusch, Jim, dir. *Permanent Vacation*, Cinesthesia Productions, 1980.

---. *Stranger than Paradise*, Cinesthesia Productions, 1984.

---. *Down by Law*, Black Snake, Gronkeberger Film Produktion, 1986.

---. *Mystery Train*, JVC Entertainment, 1989.

---. *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, Pandora Filmproduktion, 1997.



- . *Coffee and Cigarettes*, Asmik Ace Entertainment, BIM, 2003.
- Jones, Kirk, dir. *Everybody's Fine*, Miramax Films, 2009.
- Kakogiannis, Mihalis, dir. *Zorba, The Greek*, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1964.
- Kar-wai, Wong, dir. *As Tears Go Bye*, In-Gear Film Production, 1988.
- . *Days of Being Wild*, In-Gear Film Production, 1990.
- . *Ashes of Time Redux*, Jet Tone Productions, Block 2 Pictures, 1994.
- . *Chungking Express*, Jet Tone Productions, 1994.
- . *Fallen Angels*, Jet Tone Productions, 1995.
- . *Happy Together*, Jet Tone Productions, 1997.
- . *In the Mood for Love*, Jet Tone Productions, 2000.
- . *2046*, Jet Tone Films, Ócean Films, 2004.
- . *The Grandmaster*, Jet Tone Films, 2013.
- Kiarostami, Abbas, dir. *Taste of the Cherry*, Abbas Kiarostami Productions, 1997.
- . *The Wind Will Carry Us*, MK2 Productions, 1999.
- . *Ten*, Abbas Kiarostami Productions, 2002.
- Kidron, Beeban, dir. *To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar*, Universal Pictures, 1995.
- Korda, Alexander, dir. *The Private Life of Don Juan*, London Film Productions, 1934.
- Lang, Fritz, dir. *Metropolis*, Universum Film, 1926.
- . *M*, Nero-Film AG, 1931.
- Lassenter, John and Ranft, John, dirs. *Cars*, Buena Vista International, Disney, 2006.
- Lean, David, dir. *Brief Encounter*, Cineguild, 1945.
- Lee, Spike, dir. *Do The Right Thing*, 40 Acres & a Mule Productions, 1989.
- . *Get on the Bus*, Columbia Pictures, 40 Acres & a Mule Productions, 1996.
- Levinson, Barry, dir. *Rain Man*, United Artists, 1988.
- Lewis, Joseph H., dir. *Gun Crazy*, King Brothers Productions, 1950.
- Linklater, Richard, dir. *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*, Detour Filmproduction, 1988.
- . *Slacker*, Detour Filmproduction, 1991.
- . *Dazed and Confused*, Gramercy Pictures (I), Detour Filmproduction, 1994.
- . *SubUrbia*, Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, 1996.
- . *Tape*, Detour Filmproduction, 2001.
- . *Waking Life*, Fox Searchlight Pictures, 2001.

---. *School of Rock*, Paramount Pictures, 2003.

---. *A Scanner Darkly*, Warner Independent Pictures, 2006.

---. *Fast Food Nation*, Recorded Picture Company, 2006.

---. *Me and Orson Welles*, CinemaNX, Isle of Man, 2009.

---. *Bernie*, Mandalay Vision, Detour Filmproduction, 2011.

Lucas, George, dir. *Star Wars*, Lucasfilm, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1977.

Lumière, Auguste and Lumière, Louis, dirs. *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, Lumière, 1895.

Lynch, David, dir. *Blue Velvet*, De Laurentiis Group Entertainment, 1986.

---. *Lost Highway*, October Films, 1997.

---. *Wild at Heart*, PolyGram Filmed Entertainment, 1990.

Malick, Terrence, dir. *Badlands*, Warner Bros, 1973.

Martel, Lucrecia, dir. *La Mujer Sin Cabeza*, Aquafilms, El Deseo, S.A., 2008.

Mazursky, Paul, dir. *Harry and Tonto*, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1974.

Mendes, Sam, dir. *Away We Go*, Focus Features, 2009.

Miller, George, dir. *Mad Max*, MGM Studios, 1979.

---. *Mad Max 2*, Kennedy Miller Entertainment, 1981.

---. *Mad Max: Beyond Thunderdome*, Kennedy Miller Productions, 1985.

Miller, George T., dir. *Over the Hill*, Village Roadshow Pictures, 1992.

Minnelli, Vicente, dir. *Bells are Ringing*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1960.

Moura, Luciano, dir. *A Busca*, Globo Filmes, O2 Filmes, 2013.

Murnau, F.W., dir. *Sunrise: A Song of Two Humans*, Fox Film Corporation, 1927.

Nichols, Mike, dir. *The Graduate*, Lawrence Turman, 1967.

Ophüls, Max, dir. *Letter from an Unknown Woman*, Rampart Productions (I), 1948.

Payne, Alexander, dir. *Citizen Ruth*, Independent Pictures (II), Miramax Films, 1996.

---. *Election*, Bona Fide Productions, MTV Films, 1999.

---. *About Schmidt*, New Line Cinema, 2002.

---. *The Descendants*, Fox Searchlight Pictures, 2011.

---. *Nebraska*, Paramount Vantage, 2013.

Peebles, Marvin van, dir. *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, Yeah, 1971.

Penn, Arthur, dir. *Bonnie and Clyde*, Warner Brothers/Seven Arts, 1967.

Petrie, Donald, dir. *Miss Congeniality*, Castle Rock Entertainment, 2000.

Philips, Todd, dir. *Road Trip*, DreamWorks SKG, 2000.

---. *Due Date*, Warner Brothers, 2010.

Rafelson, Bob, dir. *Five Easy Pieces*, BBS Productions, Columbia Pictures Corporation, 1970.

Ray, Nicholas, dir. *They Live By Night*, RKO Radio Pictures, 1949.

---. *On Dangerous Ground*, RKO Radio Pictures, 1952.

---. *Rebel without a Cause*, Warner Bros., 1955.

Reed, Carol, dir. *The Third Man*, Carol Reed's Productions, London Film Productions, 1949.

Refn, Nicholas Winding, dir. *Drive*, Bold Films, OddLot Entertainment, 2011.

Reichardt, Kelly, dir. *Old Joy*, Film Science, 2006.

---. *Wendy and Lucy*, Field Guide Films, Film Science, 2008.

---. *Meek's Cutoff*, Evenstar Films, Film Science, 2010.

Reiner, Rob, dir. *The Sure Thing*, Embassy Films, 1985.

Reisz, Karel, dir. *Isadora*, Universal Pictures, 1968.

Reitman, Jason, dir. *Up in the Air*, Paramount Pictures, 2009.

Renoir, Jean, dir. *The River*, Oriental International Films, 1951.

Risi, Dino, dir. *Il Sorpasso*, Incei Film, Sacro Film, 1962.

Ritchie, Michael, dir. *Smile*, David V. Picker Productions, 1975.

Rivette, Jacques, dir. *Céline et Julie vont en Bateau*, Action Films, Les Films 7, 1974.

Rodriguez, Robert, dir. *From Dusk Till Dawn*, Dimensions Films, A Band Apart, Los Hooligans Productions, 1996.

Rohmer, Eric, dir. *Le Rayon Vert*, Ministère de la Culture et de la Communication, 1968.

Rossellini, Roberto, dir. *Roma, città aperta*, Excelsa Film, 1945.

---. *Paisà*, Organizzazione Film Internazionali, 1946.

---. *Germania, anno zero*, Tevere Films, SAFDI, 1948.

---. *Viaggio in Italia*, Italia Film, Junior Film, 1954.

Ruttman, Walter, dir. *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Deutsche Vereins-Film, 1927.

Salles, Walter, dir. *Diarios de Motocicleta*, FilmFour, 2004.

---. *On the Road*, MK2 Productions, American Zoetrope, 2012.

Sarafian, Richard C., dir. *Vanishing Point*, Cupid Productions, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1971.

Scafaria, Lorene, dir. *Seeking for a friend until the End of the World*, Focus Features, 2012.

Scorsese, Martin, dir. *Alice Doesn't Live Here Anymore*, Warner Bros, 1974.

---. *Taxi Driver*, Columbia Pictures Corporation, 1976.

Scott, Ridley, dir. *Alien*, Twentieth Century Fox Productions, 1979.

---. *Blade Runner*, Ladd Company, 1982.

---. *Thelma and Louise*, Pathé Entertainment, 1991.

Scott, Tony, dir. *Top Gun*, Paramount Pictures, 1986.

---. *True Romance*, Morgan Creek Productions, 1993.

Segal, Peter, dir. *My Fellow Americans*, Peters Entertainment, 1996.

Sena, Dominic, dir. *Kalifornia*, PolyGram Film Entertainment, Viacom Productions, 1993.

Sheeler, Charles and Strand, Paul, dirs. *Manhatta*, Charles Sheeler and Paul Strand, 1921.

Siodmak, Robert, dir. *The Killers*, Universal Pictures, 1946.

Sigurðsson, Hefstein Gunnar, dir. *Either Way (Á annan veg)*, Mystery Island, Flickbook Films, 2011.

Spielberg, Steven, dir. *Duel*, Universal TV, 1971.

---. *The Sugarland Express*, Universal Pictures, 1974.

---. *Jaws*, Universal Pictures, 1975.

---. *Indiana Jones and the Raiders of the lost Ark*, LucasFilm, Paramount Pictures, 1981.

---. *E.T. – The Extra-Terrestrial*, Universal Pictures, 1982.

---. *Jurassic Park*, Universal Pictures, 1993.

Sorrentino, Paolo, dir. *This Must be the Place*, Indigo Film, 2012.

Spiro, Ellen, dir. *Roam Sweet Home*, Independent Television Service (ITVS), 1996.

Stevens, George, dir. *Gunga Din*, RKO Radio Pictures, 1939.

Stone, Oliver, dir. *Natural Born Killers*, Warner Bros, 1994.

Sturges, Preston, dir. *Sullivan's Travels*, Paramount Pictures, 1942.

Tarantino, Quentin, dir. *Pulp Fiction*, Miramax Films, A Band Apart, 1994.

---. *Death Proof*, Dimension Films, Troublemaker Studios, Rodriguez International Films, 2007.

Trevorrow, Colin, dir. *Safety not Guaranteed*, Big Beach Films, Duplass Brothers Productions, 2012.

Tornatore, Giuseppe, dir. *Stanno tutti bene*, Erre Produzioni, 1990.

Tourneur, Jacques, dir. *Out of the Past*, RKO Radio Pictures, 1947.

Tsangari, Athina Rachel, dir. *Attenberg*, Haos Films, Faliro House Productions, 2011.

Tucker, Duncan, dir. *Transamerica*, Belladonna Productions, 2005.

Ulmer, Edgar G., dir. *Detour*, Producers Releasing Corporation, 1945.

Van Sant, Gus, dir. *Drugstore Cowboy*, Avenue Pictures Productions, 1989.

---. *My Own Private Idaho*, New Line Cinema, 1991.

---. *Even Cowgirls Get the Blues*, New Line Cinema, 1993.

Verhoeven, Paul, dir. *Robocop*, Orion Pictures Corporation, 1987.

Vertov, Dziga, dir. *Chelovek s kino-apparatom*, VUFKU, 1929.

Vigo, Jean, dir. *L'Atalante*, Jean-Louis Nunez, 1934.

Wachowski, Andy and Wachowski, Lana, dir. *The Matrix*, Warner Bros., 1999.

---. *The Matrix Reloaded*, Warner Bros., 2003.

---. *The Matrix Revolutions*, Warner Bros., 2003.

Wain, David, dir. *Wanderlust*, A Hot Dog, Apatow Productions, 2012.

Welles, Orson, dir. *The Magnificent Ambersons*, Mercury Productions, 1942.

Wellman, William A, dir. *Wild Boys of the Road*, First National Pictures, 1933.

Wenders, Wim, dir. *Paris, Texas*, Road Movies Filmproduktion, 1984.

Westh, Steve, dir. *Grey Nomads*, Film Victoria, 1998.

Wise, Robert, dir. *Star Trek: The Motion Picture*, Paramount Pictures, 1979.

Zemeckis, Robert, dir. *Back to the Future*, Universal Pictures, 1985.

Zwick, Edward, dir. *Leaving Normal*, Universal Pictures, 1992.



## Discografia:

- Eddie Vedder. *Into the Wild Soundtrack*. J Records, 2007, CD.
- Elliott Smith. "Say Yes". *Either/Or*. Kill Radio Stars, 1997, CD.
- Elton John. "My Father's Gun". *Tumbleweed Connection*. Trident Studios, 1970, CD.
- DeVochtKa. *Little Miss Sunshine OST*. Lakeshore, 2006, CD.
- Jimi Hendrix. "If Six was 9". *Axis: Bold as Love*. Track Records, 1967, CD.
- Julie Delpy. "An Ocean Apart". *Before Sunrise and Before Sunset Soundtrack*. Milan Records, 2004, CD.
- . "A Waltz for a Night". *Before Sunrise and Before Sunset Soundtrack*. Milan Records, 2004, CD.
- Kath Bloom. "Come Here". *Come Here: The Florida Years*, self-released, 1999, CD.
- Nirvana. "Smells Like Teen Spirit". *Nevermind*. Geffen, 1991, CD.
- Nina Simone. "Just in Time". *Nina at the Village Gate*. Colpix, 1962, CD.
- Otis Redding. "Try a Little Tenderness". *My Blueberry Nights Soundtrack*. Blue Note Records, 2008, CD.
- Patti Smith. *Easter*. Arista Records, 1978, CD.
- Patty Griffin. "Long Ride Home". *Elizabethtown Soundtrack*. RCA, 2005, CD.
- . "Moon River". *Elizabethtown Soundtrack*. RCA, 2005, CD.
- Paul Simon & Art Garfunkel. "The Only Living Boy in New York". *Bridge over troubled water*. Sony, [1970] 2001, CD.
- Rick James. "Superfreak". *Street Songs*. Gordy, 1981, CD.
- Steppenwolf. "Born to be wild". *Steppenwolf*. RCA, 1968, CD.
- Talking Heads. "This Must be the Place". *Speaking in Tongues*. Sire, 1983, CD.
- . "Road to Nowhere". *Little Creatures*. EMI, 1985, CD.
- The Greenhornes feat. Holy Golightly. "There is an End". *Broken Flowers Soundtrack*. Decca, 2005, CD.
- The Hombres. "Let It Out (Let It All Hang Out)". *Elizabethtown Soundtrack*. RCA, 2005, CD.



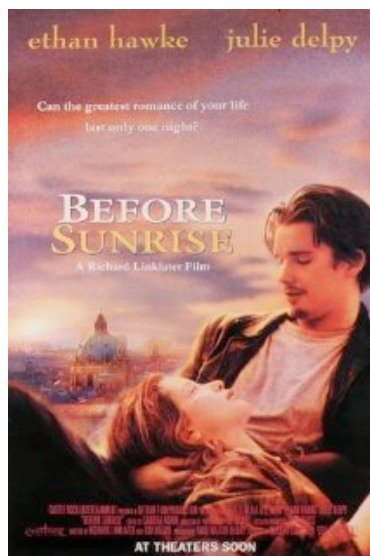


## **Anexo**

### **Fichas técnicas dos filmes que compõem o *corpus***



***Before Sunrise* (1995)**



**Realização:** Richard Linklater

**Argumento:** Kim Krizam e Richard Linklater

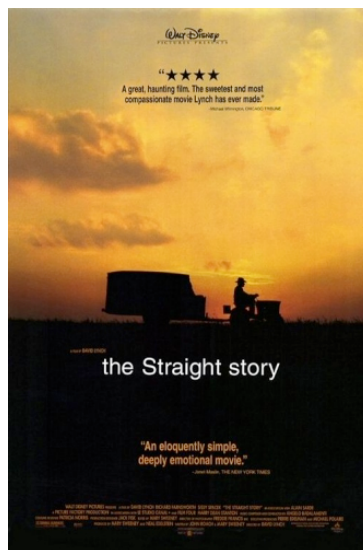
**Produção:** Gregory Jacobs

**Fotografia:** Lee Daniel

**Montagem:** Sandra Adair

**Actores:** Ethan Hawke e Julie Delpy

## ***The Straight Story* (1999)**



**Realização:** David Lynch

**Argumento:** John Roach e Mary Sweeney

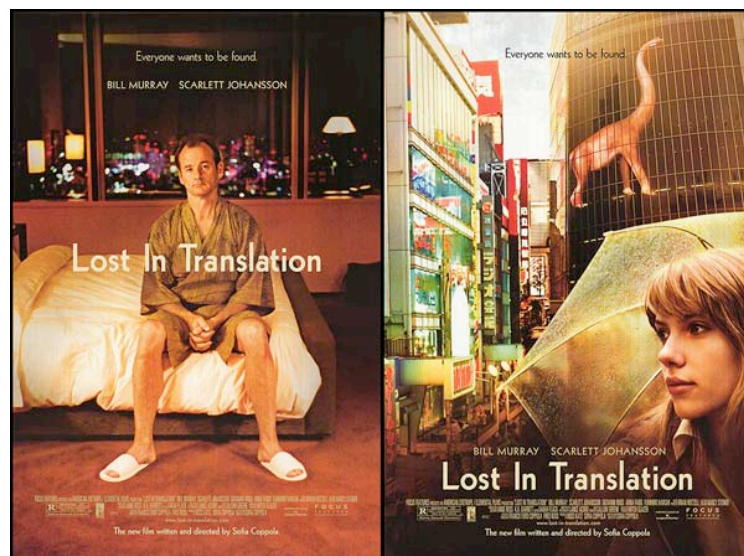
**Produção:** Pierre Edelman

**Fotografia:** Freddie Francis

**Montagem:** Mary Sweeney

**Actores:** Sissi Spacek, Harry Dean Stanton e Richard Farnsworth

***Lost in Translation (2003)***



**Realização:** Sofia Coppola

**Argumento:** Sofia Coppola

**Produção:** Francis Ford Coppola e Sofia Coppola

**Fotografia:** Lance Acord

**Montagem:** Sarah Flack

**Actores:** Bill Murraye Scarlett Johansson

***Before Sunset* (2004)**



**Realização:** Richard Linklater

**Argumento:** Ethan Hawke, Julie Delpy e Richard Linklater

**Produção:** Isabelle Coulet e Richard Linklater

**Fotografia:** Lee Daniel

**Montagem:** Sandra Adair

**Actores:** Ethan Hawke e Julie Delpy

***Garden State* (2004)**



**Realização:** Zach Braff

**Argumento:** Zach Braff

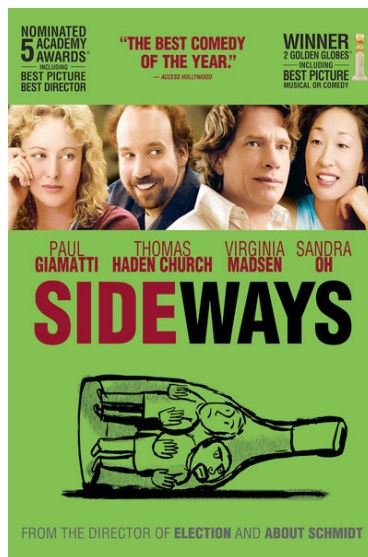
**Produção:** Pamela Abdy e Danny DeVito

**Fotografia:** Lawrence Sher

**Montagem:** Myron Kerstein

**Actores:** Ian Holm, Natalie Portman, Peter Sarsgaard e Zach Braff

## *Sideways* (2004)



**Realização:** Alexander Payne

**Argumento:** Alexander Payne, Jim Taylor e Rex Pickett (livro)

**Produção:** Michael London e George Parra

**Fotografia:** Phedon Papamichael

**Montagem:** Kevin Tent

**Actores:** Paul Giamatti, Sandra Oh, Thomas Handen Church e Virginia Madsen



***Broken Flowers* (2005)**



**Realização:** Jim Jarmusch

**Argumento:** Jim Jarmusch

**Produção:** John Kilik

**Fotografia:** Frederick Elmes

**Montagem:** Jay Rabinowitz

**Actores:** Alexis Dziena, Bill Murray, Frances Conroy, Jeffrey Wright, Julie Delpy, Sharon Stone e Tilda Swinton

***Elizabethtown* (2005)**



**Realização:** Cameron Crowe

**Argumento:** Cameron Crowe

**Produção:** Cameron Crowe e Tom Cruise

**Fotografia:** John Toll

**Montagem:** David Moritz

**Actores:** Alec Baldwin, Kirsten Dunst, Orlando Bloom e Susan Sarandon

*Little Miss Sunshine* (2006)



**Realização:** Jonathan Dayton e Valerie Faris

**Argumento:** Michael Arndt

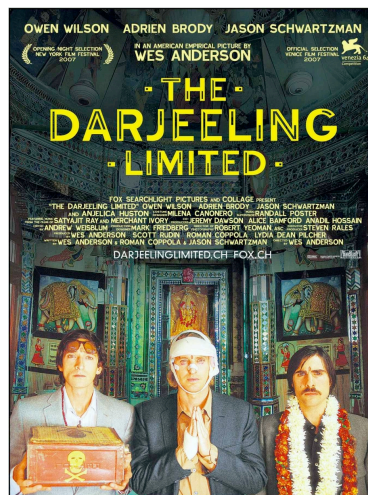
**Produção:** Albert Berger

**Fotografia:** Tim Suhrstedt

**Montagem:** Pamela Martin

**Actores:** Abigail Breslin, Alan Arkin, Greg Kinnear, Paul Dano, Steve Carrell e Toni Collette

*The Darjeeling Limited* (2007)



**Realização:** Wes Anderson

**Argumento:** Wes Anderson, Jason Schwartzman e Roman Coppola

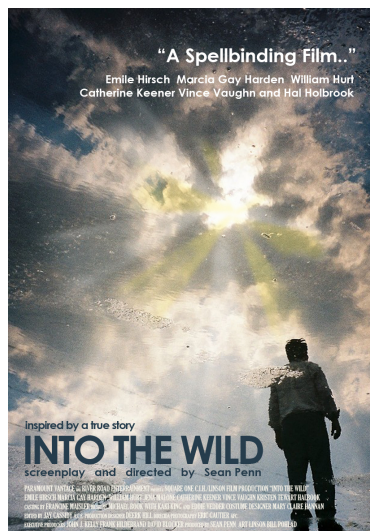
**Produção:** Wes Anderson

**Fotografia:** Robert D. Yeoman

**Montagem:** Andrew Weisblum

**Actores:** Adrien Brody, Jason Schwartzman e Owen Wilson

## *Into the Wild* (2007)



**Realização:** Sean Penn

**Argumento:** Sean Penn; John Krakauer (livro)

**Produção:** David Blocker, Frank Hildebrand e John J. Kelly

**Fotografia:** Eric Gautier

**Montagem:** Jay Cassidy

**Actores:** Brian H. Dierker, Catherine Keener, Emile Hirsch, Hal Holbrook, Kristen Stewart, Jena Malone, Marcia Gay Harden, Vince Vaughn e William Hurt

***My Blueberry Nights* (2007)**



**Realização:** Wong Kar-wai

**Argumento:** Lawrence Block e Wong Kar-wai

**Produção:** Ye-cheng Chan

**Fotografia:** Darius Khondji e Pung-Leung Kwan

**Montagem:** William Chang

**Actores:** Cat Powers, David Strathairn, Jude Law, Norah Jones, Rachel Weisz e Natalie Portman

***Before Midnight* (2013)<sup>257</sup>**



**Realização:** Richard Linklater

**Argumento:** Ethan Hawke, Julie Delpy e Richard Linklater

**Produção:** Leila Andronikou, Liz Glotzer e Richard Linklater

**Fotografia:** Christos Voudouris

**Montagem:** Sandra Adair

**Actores:** Athina Rachel Tsangari, Ariane Labed, Ethan Hawke, Julie Delpy, Xenia Kalogeropolou e Walter Lassaly

---

<sup>257</sup> Apesar de não fazer parte do *corpus*, *Before Midnight* foi analisado na tese, por isso foi acrescentada esta ficha técnica.